

## إحصاء ثقافي

رئيس التحرير

تردد في أحاديث العديد من المهتمين بالشأن الثقافي وآخرين إحصائيات تتضمن (الدقائق) التي يقرؤها العربي في العام، وعدد الكتب التي تصدر في الوطن العربي، ومنها الكتب المترجمة من اللغات كافة.. وتقارن بأرقام مقابلة في دول أخرى مجاورة أو بعيدة، تصغر أو تكبر. ومن النافل القول إن المقارنة ليست في صالحنا، وهي لا تسر؛ بل إنها لتبلى مخجلة ومحبطة.

وتنقل هذه الإحصائيات في الغالب عن مصادر خارجية: مؤسسات دولية وجهات أخرى.

وهذا ما يدعو إلى التساؤل عن فعالية النشاط الإحصائي داخل الوطن العربي، وداخل كل قطر عربي، وعن ثقافة الرصد والمتابعة والتوثيق والمقاربة والمقارنة.

وإذا كان هذا الأمر يصح بشكل عام على مختلف أوجه النشاط الإنساني العربي، وله أهميته ودلالته التي يقال عنها الكثير، وينسب عليها الكثير؛ فإنه يأخذ أهمية مضاعفة في الجانب الثقافي؛ لأن الإحصاء الثقافي مؤشر متعدد القراءات، وينفذ إلى الميادين على تنوعها، ويعكس مختلف ألوان النشاط الحيوي.

فهل يوجد إحصاء حقيقي لقراءات مجموع الشرائح الاجتماعية في هذا القطر العربي أو ذاك؟! مدننا وأريافنا، صحارى أو مناطق زراعية، سواحل وجروءنا، سهولاً وجبالاً...؟! وهل تؤخذ نماذج من هذه الشرائح على سبيل الأمثلة؟! ومن يقوم بها؟! ولأية مرجعية؟! وهل هناك إحصاء ميداني لما ينشر من كتب في هذه الدولة العربية أو تلك؟! وإلى أية درجة تتقارب الأرقام في مختلف الأقطار العربية؟!

وإذا كانت معرفة ما تصدره الجهات العامة سنوياً ممكنة، رغم بعض التفاوت بين تاريخي الموافقة على الطباعة والإصدار لدى بعضها، فهل من الممكن متابعة ما تصدره الجهات الأخرى من دور نشر ومطابع وأفراد... بعد أن صارت أمور الطباعة ميسرة؟!

وهل يمكن الوقوف على الأرقام الحقيقية للإصدارات؟! وهل هناك من يُسأل أو يسأل؟! سواء أكان مؤسسة أم فرداً؟!

علماً أن بعض المنشورات يحمل أسماء دور نشر غير معروفة، وأخرى غير محلية؛ كما أن كتباً تصدر دون أي إشارة إلى الناشر!

وهل من الممكن الاستفادة من رصد موجودات السوق وحركته؟! وهل توجد دراسة لمستويات هذه الحركة؟!

وإذا كان عدد النسخ المطبوعة من إصدارات كثيرة لا يتجاوز بضع مئات أو ألفاً في أحسن الأحوال، فكيف سيتحرك الكتاب؟! وإلى من يصل؟! ومن يستطيع متابعته؟! وهل سيكون له أصداء تدل عليه؟! وما المدى الذي ستصل إليه؟!

وإذا كان الكلام هذا يجوز على الكتب المطبوعة بوجه عام؛ فهو يصح أكثر على الكتب المترجمة؛ فالجهات التي تعنى بالترجمة على نحو منفصل قليلة، وأقل منها مشاريع الترجمة المتكاملة التي يمكن متابعتها. إذا كانت موجودة، وتتناثر الكتب المترجمة عبر مختلف المطابع والناشرين، مما يجعل البحث

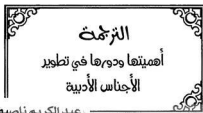
عنها عصبياً، إذا ما أخذنا في الحساب من جديد قلة الكتب المطبوعة والجهد الفردي في الطباعة وقلة الحركة في السوق.

دون أن نغفل وجود مترجمين أكفيا؛ منهم من وجد طريقاً لطباعة بعض كتبه المترجمة، ولا سيما تلك الكتب التي لها صدى إعلامي آني؛ في الوقت الذي ينتظر فيه آخرون من يطبع لهم، أو ينتظرون ما يصلهم من كتب ليترجموها. والطريق طويلة، والنتاج ليس على القدر المأمول.

ليس القصد من هذا الكلام التشكيك في ما يرد من أرقام، وليس من المتوقع أن تتغير نتيجة المقارنة؛ لأن الفروقات كبيرة والفجوة هائلة.

ولكن يظل التساؤل مشروعاً حول كيفية الوصول إلى هذه الأرقام، ومن الذي يقوم بها ويتبناها! وهذا يفرض البحث الحثيث عن دورنا وخبراتنا وإنجازاتنا في هذا المجال محلياً وعربياً؛ ماذا تنتظر؟! وما الذي يلزم؟! وإنجازاتنا في هذا المجال، عدا عن كونه مشكوراً ومطلوباً، فهو هام

وضروري، ويفترض أن يكون مشروعاً ثقافياً حقيقياً دائماً تقوم به جهة أو جهات ثقافية أو اختصاصية في مجال الإحصاء، أو عبر تعاون أكثر من جهة وفي أكثر من حيّز. ومن الهام والضروري أن تعرض النتائج على الملأ، وتتم مناقشتها ودراستها، وتلجج حوارات حول ما تبينه من وقائع أقرب إلى الواقع أو الحقيقة. إنها مهمة ثقافية وبالتالي وطنية وقومية بامتياز. ويمكن عندئذ أن نقارن ما خلصنا إلى استنتاجه بما لدى الآخرين من أرقام وبيانات... دون أن نتنظر معرفة أرقامنا وإحصائياتنا وأحوالنا من الجهات الأخرى. ■



عبد الكريم ناصيف

## ARCHIVE

### أهمية الترجمة:

عبر التاريخ لعبت الترجمة دوراً بالغ الأهمية في نقل المعارف والثقافات بين الشعوب. فاليونان يرسلون الطلاب والدارسين إلى مصر القديمة للتعلم ونقل معارفها في الحساب والفلك والزراعة... إلى الإغريقية، ثم يأتي الرومان فينقلون عن الإغريقية آدابها وفلسفتها، ويأتي العرب فينقلون عن اللاتينية والإغريقية، ويأتي العصر الوسيط فيدفع بالأمم الأوروبية الغارقة في عصر الظلمة إلى نقل المعارف عن العرب. وهكذا تترجم كتب ابن سينا وابن رشد وابن الهيثم والكندي والرازي وغيرهم من علماء النبات والفلك والجغرافيا والتاريخ.. ويظل كتاب القانون يدرس حتى القرن السادس عشر في بعض الجامعات الأوروبية. ثم تدور الدائرة ويعود العرب، وقد وجدوا أنفسهم متخلفين عن الركب الحضاري بعد عصر انحطاط طويل، مضطرين للنقل عن أوروبا. وهكذا دواليك... إذ تبقى الترجمة اللحمة التي تربط بين خيوط السداة في نسيج الحضارة البشرية، ربما، لولاها، لظلت الأقوام والشعوب متباينة متباعدة لا يربط بينها رابط.



هذا الدور الأساسي الذي تقوم به الترجمة نراه واضحاً من خلال النظرية التي تقول: إن للحضارة أطواراً ومراحل، وإن لكل طور ومرحلة شعباً من الشعوب يحمل مشعل الحضارة، تماماً كما في سباق الماراثون، إذ ليس باستطاعة أي شعب أن يحمل هذا المشعل إلى الأبد... بل هو يأخذه من شعب سابق ويسلمه إلى شعب لاحق... يأخذ ويعطي... مستفيداً من مجمل الإنجازات التي توصلت إليها الشعوب الأخرى قبله... ناقلاً ما وصل إليه وما استطاع أن يطوره بإمكاناته الذاتية إلى ما بعده... وعملية النقل هنا تعتمد اعتماداً رئيسياً على الترجمة. فعلوم الكلدان وإنجازاتهم في الحساب والفلك لم تضع هباء، بل انتقلت إلى مصر. وفلسفة الإغريق وحكمتهم وجدت نفسها بحلة جديدة بين أيدي العرب، وهكذا جبر الخوارزمي وكيمياء ابن حيان وبصريات ابن الهيثم... مشعل ينتقل من يد إلى يد.

ولعلنا نرى في تاريخنا العربي أوضح الأمثلة على الدور الذي لعبته الترجمة؛ فقد تنبه الخلفاء، خاصة بعد عصر الفتوحات الأولى، إلى أن هناك ثغرات واسعة لا بد من سدها، لا سيما في مجال تنظيم الدولة والقوانين والجبابة وشؤون الإدارة والمال... إلخ. لهذا سارع عبد الملك بن مروان فأمر كل ذي معرفة بلغة بيزنطة وفارس واليونان بترجمة كل ما كتب في هذه الميادين، بعدئذ بدأت حركة الترجمة تتسع وتطور إلى أن بلغت الذروة في العصر الذهبي للحضارة العربية، عصر المأمون، ذلك العصر الذي احتل فيه أعلام الترجمة مكانة رفيعة لدى الخليفة ورجال الدولة والوسط الاجتماعي، وهكذا حفظ لنا التاريخ أسماء لامعة لما نقلته لنا من كبار الأعمال عن الفارسية والهندية، اللاتينية والإغريقية.. كابن المقفع، ثابت بن قرة، يحيى بن البطريق، سهل بن هارون، حنين بن إسحاق، يوحنا بن ماسويه... إلخ. بل يذكر لنا التاريخ أن هؤلاء الأعلام كانوا من أقرب المقربين للخليفة العباسي، يعتمد عليهم، ويأخذ بمشورتهم ويقدم لهم أجزل العطاء. بالمقابل، نجد أن عصر الانحطاط الذي مرت به أمتنا العربية يتسم بالانغلاق التام والتفوق وعدم النقل عن الأمم الأخرى. فطوال قرون عديدة أعقبت ازدهارها في حركة الترجمة في القرنين الثاني والثالث الهجريين، عانت الترجمة انحساراً تاماً بلغ في مرحلة من المراحل درجة الانعدام، وذلك كما في العهد العثماني، حين غدا النشاط الثقافي والفكري مقتصرأ على شؤون الفقه والدين ومماحكات اللغة وسفسطانيات النحو والصرف.

لعل الترجمة تكتسب أهميتها من النقاط التالية:

1 - الترجمة محرض ثقافي يفعل فعل الخميرة الحفازة في التفاعلات الكيميائية، إذ تقدم الأرضية المناسبة التي يمكن للمبدع والباحث والعالم أن يقف عليها ومن ثم ينطلق إلى عوالم جديدة يبدع فيها ويبتكر ويخترع.. هذه الأرضية تصنعها الترجمة بما توفره من معارف الشعوب الأخرى التي حققت تراكماً عبر التاريخ يمكنها من دفع النخبة الفكرية من النقطة التي بلغتها الثقافة البشرية وليس من الصفر، وكذلك بما تقدمه من نماذج وأساليب تمكنت الشعوب السابقة من إيجادها عبر كفاحها المتواصل والمستمر لتحسين العقل البشري وتطوير المعرفة لدى الإنسان.

عملية التحريض التي تقوم بها الترجمة نراها واضحة لدى كل أمة، خاصة حين تنتقل إلى طور حامل المشعل الحضاري، إذ تسبق حركة الترجمة دائماً حركة التأليف، بالمعنى العام للكلمة، وتمهد الأولى للثانية بحيث يبدو جلياً إذا ما ألقينا نظرة على تاريخ الأمم أن حركة الترجمة كانت دائماً هي المرحلة الانتقالية ما بين مرحلة الجذب، أي عدم العطاء بالمعنى الحضاري والثقافي، ومرحلة الإبداع والتأليف. ذلك أنه ما من أمة انتقلت، أو يمكن أن تنتقل، بقفزة واحدة من الجذب الثقافي إلى الخصب والعطاء، بل لا بد لها من فترة زمنية قد تستغرق عقوداً بل ربما قروناً من السنين. نرى هذا في حضارات الشرق، اليابان والصين، الهند والشعوب المجاورة لها، كما نراه في الغرب: الإسبان الذين نقلوا عن العرب، وشمال أوروبا التي نقلت عن جنوبها، وجنوب أفريقيا التي نقلت عن شمالها وعن أوروبا... إلخ.

2 - الترجمة تجسر الهوة القائمة بين الشعوب الأرفع حضارة والشعوب الأدنى حضارة. ذلك أن الإنسان في سعيه الحثيث والدائب لاكتساب المعرفة يتطلع دائماً إلى من سبقه في هذا الميدان، لهذا تغدو المراكز الحضارية في العالم مراكز نور وإشعاع تجذب أبناء الظلمة وتغريهم بالاندفاع نحوها. لهذا السبب غدت بغداد المنارة المضيئة للعالم ذات يوم كما كانت قبلها روما وأثينا، وكما أصبحت بعدها باريس ولندن... هنا تلعب نقاط الاحتكاك والجغرافية دور الجسر الحقيقي بين الأرفع حضارة والأدنى حضارة... فالتماس بين شعبين متباينين ثقافياً يدفع الأقل ثقافة إلى تقليد الأرفع ثقافة وتحصيل ما لديه من معرفة، سواء بالتحصيل المباشر



أي التعلم والنقل الحرفي والمهني أم بالترجمة وبالتالي التعلم غير المباشر. وفي حضارتنا العربية لعبت إسبانيا وصقلية والبندقية دور الجسر هذه، إذ انتقلت عبرها معارف العرب وعلومهم مترجمة إلى لغات أوروبا الجنوبية ودرست في مدارسها وجامعاتها إلى أن أعطت أكلها في عصر النهضة الذي بدأ أول ما بدأ في إيطاليا وإسبانيا ثم انتقل إلى فرنسا وألمانيا وبريطانيا... وليس هذا الانتقال التدريجي اعتبارياً أو محض مصادفة بل هو الجسر الحضاري الذي شكلته هذه البلدان من خلال احتكاكها المباشر والأشد فعالية بمركز الحضارة العالمي في القرون الوسطى: الحضارة العربية الإسلامية.

3 - الترجمة هي الوسيلة الأساسية للتعريف بالعلوم والتكنولوجيا. ذلك أن ما يكتشفه العلماء ويتوصل إليه التكنولوجيون إنما ينتقل إلى المناطق الأخرى من العالم بواسطة الترجمة وحسب. فعالم الفضاء، الذرة، الكيمياء، الطب، مهندس الإلكترونيات، كلهم يكتبون ما توصلوا إليه من نتائج بحث في مختبراتهم وميادينهم المختلفة ثم ينقل ما كتبوه إلى اللغات الأخرى، شفها في المؤتمرات والمحاضرات أو خطياً على صفحات المجلات والكتب. هنا تلبس الترجمة وسيطاً مباشراً في التعريف بإنجازات البشرية وإطلاع بعضها على ما حققه البعض الآخر من تقدم وتطور، ولولاها لامتنع هذا الاحتمال وتعذر انتقال الإنجازات العلمية والتكنولوجية إلى الشعوب الأخرى... ففي اليابان مثلاً يتم اختراع جهاز إلكتروني ما، وقد ينتقل هذا الجهاز إلى هذا البلد أو ذاك لكن يبقى سر صناعته واختراعه غامضاً بل مجهولاً إن لم تكتب البحوث عنه وترجم إلى اللغات الأخرى. ومن هنا نجد الكثير من الأسرار في عالم الصناعة والتكنولوجيا، تحتفظ بها دول بعينها وتعمل المستحيل لمنعها من الانتشار. حدث ذلك عقب اكتشاف أمريكا للقنبلة الذرية، محققة بذلك سبقاً على دول الأرض كلها وتفوقاً على الاتحاد السوفيتي خصوصاً. وقد حاولت جاهدة الحفاظ عليه ومنع الأسرار التقنية لعملية انشطار الذرة من الانتشار... كما يحدث ذلك الآن في ما نسمعه عن حظر بعض المعلومات والتقنيات الإلكترونية ومنعها من التسرب من بعض البلدان المتقدمة كاليابان مثلاً إلى بعض البلدان الأخرى الأقل تقدماً في هذا المضمار.

4 - الترجمة عنصر أساسي في عملية التربية والتعليم. ذلك أن مناهج التربية والكتب التي تعتمد المدارس في العملية التربوية لا تأتي من العدم ولا تنشأ من الفراغ، بل غالباً ما تتكون بصورة تدريجية معتمدة في ذلك اعتماداً أساسياً على الترجمة، إذ تنقل الشعوب الأقل ثقافة عن الشعوب الأكثر ثقافة مناهجها وكتبها أو الهيكل العظمي لهذه المناهج والكتب إلى لغتها الخاصة ثم تطورها شيئاً فشيئاً، بل كثيراً ما تبدأ هذه المناهج باستخدام الكتب الأجنبية كما هي ثم تنقلها إلى لغتها تدريجياً. الأمثلة على ذلك كثيرة، ففي الهند مثلاً، كان التعليم يجري باللغة الإنكليزية أيام الاستعمار البريطاني، وكانت المدارس تستخدم المناهج والكتب الإنكليزية تماماً كما في بريطانيا، ثم شيئاً فشيئاً تحول إلى اللغتين الأوردية والهندستانية وغيرهما من اللغات المحلية. في سورية ولبنان، كانت مناهج التعليم هي نفسها المعتمدة في فرنسا والكتب هي تلك المستخدمة في فرنسا، ثم ترجمت وعربت شيئاً فشيئاً إلى أن أصبحت عربية تماماً في سورية ومزيجاً من العربية والفرنسية في لبنان. في الساقية الحمراء ووادي الذهب، حيث كان الاستعمار الإسباني، كانت المناهج والكتب إسبانية في معظمها... لكن لا بد من أن يأتي يوم تترجم فيه هذه الكتب إلى العربية وتنبليز بشكل نهائي، متخذة أبعادها الخاصة، وذلك حين تكون الترجمة قد أدت دورها كمعرض ثقافي ومرحلة انتقالية يغدو الناس بعدها قادرين على تأليف كتبهم بأنفسهم ووضع مناهجهم من تلقاء ذاتهم، سواء على صعيد المدارس الابتدائية والثانوية التي أدت الترجمة فيها دورها بصورة عامة وبات بالإمكان الانتقال إلى مرحلة التأليف في معظم البلدان العربية، أم على الصعيد الجامعي حيث ما تزال المشكلة قائمة على نحو أشد وضوحاً حتى الآن، ففي معظم جامعات البلدان العربية ما تزال فروع كاملة كالطب والرياضيات والعلوم، تدرس باللغة الإنكليزية أو الفرنسية وتستخدم فيها المناهج الأجنبية، الأمر الذي يدل على أن حركة الترجمة لم تستطع نقل هذه المعارف إلى اللغة المحلية كما ينبغي، وبالتالي ما يزال يطلب منها الكثير باعتبارها العنصر الفعال في عملية التربية والتعليم.

5 - الترجمة هي الأداة التي يمكننا بها مواكبة الحركة الفكرية والثقافية في العالم. فتنظرة واحدة يلقيها المرء على ما تصدره دور النشر باللغة الإنكليزية مثلاً تجعله يقف مندهشاً نظراً للأعداد الهائلة من الكتب والدوريات التي تصدر كل عام،

هذا بلغة واحدة فكيف ببقية اللغات، الفرنسية، الروسية، الإسبانية، الصينية وغيرها من اللغات الأخرى... هذا الفيض من الكتب يشكل الحركة الفكرية والثقافية في العالم التي يتعين علينا أن نواكبها بهذا الشكل أو ذاك، ومواكبنا لها لا تتم بالطبع إلا بمقدار ما نترجم من هذه الكتب كي يكون بإمكان القارئ الاطلاع على آخر الإبداعات والأفكار والآراء في العالم.

هنا نجد أن الترجمة ليست الوسيلة الوحيدة، فمع التطور التقني وتقدم وسائل الاتصال باتت أجهزة الإعلام، من إذاعة وتلفزيون، تلعب دوراً مباشراً في نقل أخبار الثقافة والإنجازات الثقافية والفكرية، إلا أنه يبقى للترجمة مكان الصدارة في تحقيق المواكبة الفكرية والثقافية نظراً لأن الكتاب كان وما يزال العمود الفقري للحصول الثقافي.

كذلك نرى أن هناك فروقاً واسعة بين البلدان في إمكانية تحقيق هذه المواكبة، فالبلدان الأرفع درجة في سلم الحضارة أشد قدرة على تحقيق المواكبة بينما البلدان الأدنى درجة في سلم الحضارة أقل قدرة على ذلك. مثال بسيط يمكن أن يوضح لنا ذلك، فالكتاب الصادر باللغة الروسية مثلاً يمكن أن يترجم إلى عشرات اللغات ويصدر بها في الوقت نفسه الذي يصدر بلغته الأم، كما أن بإمكان القارئ الروسي مثلاً أن يقرأ الكتاب الإنكليزي أو الروسي بعد فترة وجيزة من صدوره بلغته الأم. ذلك أن التقدم التقني في فن الطباعة ومجمل الشروط والأنظمة الأخرى المتعلقة بالطباعة والكتاب تمكن الناشر في بلد من هذه البلدان من مواكبة الحركة الفكرية والثقافية في العالم، بينما تقف مثل هذه الشروط والأنظمة عائقاً قد يكون مستحيلاً تجاوزه في بعض البلدان الأخرى، وبالتالي يحول بين الترجمة ودورها في تحقيق تلك المواكبة ذات الأهمية البالغة في التطور الحضاري خاصة بالنسبة إلى بلدان العالم النامي.

#### 6 - الترجمة وسيلة لإغناء اللغة وتطويرها وعصرنتها.

تلعب الترجمة دوراً هاماً في إغناء اللغة وتطويرها، ذلك أن الميادين الجديدة التي تخوضها الترجمة تقتضي منها، بالتأكيد، أن تبحث عن صيغ جديدة، مصطلحات جديدة، تعابير مناسبة، كلمات ملائمة وهذا كله إغناء للغة وتطوير لها. وبما أن اللغة كائن حي يولد ويزدهر ويموت وأن وجوده يقوم على الأخذ والعطاء،

على الحركة والتجدد، ندرك ما يمكن أن يفعله في اللغة احتكاكها باللغات الأخرى. فكم هناك من لغة كانت في يوم من الأيام ذات شأن كبير ثم انحسرت بعد ذلك وتراجعت إلى أن انقرضت تماماً، وكم هناك من لغة ليس لها شأن اليوم قد تصبح بعد حين من الزمن لغة العالم. ذلك أن هذا الكائن الحي الذي يدعى اللغة له خصائص الكائن الحي كلها، يكبر ويصغر، يزدهر ويضمحل، يعتل ويصح... إلخ واللغة التي لا تستطيع التجدد والتطور لا بد من أن تموت، فسنة الحياة هي التجدد وشرط الاستمرار هو التطور، أو خمد الكائن الحي وذوى إلى أن يلفظ أنفاسه.

في عملية التطور والتجدد هذه تلعب الترجمة دوراً أساسياً بالنسبة إلى اللغة، فهي تعرفنا بتركييب اللغة الأخرى، تتأثر بمفرداتها، تستمد من زخمها وحيويتها، وليس في ذلك أية سبة أو عار. ففي اللغة الإنكليزية، مثلاً، آلاف الكلمات ذات الأصل العربي، وفي الفرنسية أكثر من عشرة آلاف كلمة، وكذلك في الإسبانية والإيطالية... إلخ فهل أساء هذا لتلك اللغات؟ لا أظن ذلك، فالكل يستخدم كلمة «الجبر» العربية أو كلمة «أمير» أو «قصر» أو «شريف» التي يستخدمها الأمريكيان، ربما، أكثر من العرب أنفسهم ودون أي شعور بالنقص. صحيح أنهم قد لا يستخدمونها بمعناها الأساسي، لكن من المؤكد أن المعنى الجديد للكلمة «حاكم البلدة أو المسؤول عن الأمن والنظام فيها» هو نوع من الإغناء للغة بإضافة كلمة جديدة قد لا يتوفر معناها هذا لأية كلمة أخرى في اللغة الإنكليزية.

وهكذا نحن في الوقت الحاضر، يمكننا أن نغني لغتنا بكلمات منحوتة جاهزة دون أن نشعر إزاء ذلك بأي غضاضة أو ضمير، فكلمة «إلكترون» أو «بروتون» أو «تيوترون» هي مصطلحات عالمية قد لا ينفع معها أن نعربها أو نجد لها بديلاً وليس في استخدامها من عيب. أجدادنا في السابق أخذوا كثيراً من الكلمات الفارسية والإغريقية واستخدموها كما هي، ثم تمثلتها اللغة إلى أن غدت جزءاً لا يتجزأ من اللغة... مثال على ذلك: «أستاذ»، «شطرنج»، «فيزياء»، «اسطرلاب»... إلخ.

غير أن الترجمة تقوم، مع تطور الحضارة وتقدم التكنولوجيا، بأكثر المهام في تطوير اللغة وعصرنتها. إنها تحت كلمات جديدة، تنقلها عن اللغات الأخرى وذلك

بإيجاد البديل للكلمات المستخدمة فيها، وبذلك يتشكل فيض من الكلمات الجديدة التي لم تكن اللغة تعرفها من قبل أو كانت تعرفها إنما بمعنى آخر. مثال على ذلك: الهاتف، السيارة، الطائرة، الرائي... إلخ... وهذا ما يجعل اللغة عصرية فعلاً قادرة على مواكبة التقدم الحضاري وتمثل إنجازاته، فاللغة هي قبل كل شيء، مرآة تعكس تطور الناطقين بها أو تخلفهم، تقدمهم أو تراجعهم.

### الترجمة والتواصل الثقافي

إذا كانت الإشارة أو الصورة المتلفزة قد أصبحت في العصر الحاضر وسيلة من وسائل التواصل الثقافي، يتم من خلالها نقل أخبار أو تصوير حالة أو تقديم وضع، فإن الترجمة كانت وما تزال الوسيلة الأهم لتحقيق ذلك التواصل بين الشعوب. فمذ عرف الإنسان الأبجدية محققاً بذلك قفزة تاريخية في مضمار التطور، ومذ بدأ يكتب ما يعرفه ويدون تاريخه وأفكاره، كانت الترجمة الرديف المباشر لذلك التطور، فالبشر سلسلة متصلة الحلقات رابطتها اللغة وقوام تلك الرابطة هو الترجمة.

إذن، عن طريق الترجمة تعرف الشعوب بعضها بعضاً، يتعرف الناس في هذا البلد إلى عادات الناس في ذلك البلد، إلى أعرافهم، تقاليدهم، أفكارهم، آدابهم، سلوكهم، تاريخهم، بل حتى إلى تضاريسهم وجغرافيتهم. من هنا نرى الدور الكبير الذي لعبته ترجمة الأدباء الروس كتولستوي ودوستوفسكي وغوركي في تعريف العالم بهذا الشعب، تعريفه بطباعه، بأنماط معيشته، بأرضه. كذلك الأدب الفرنسي أو الإنكليزي... فالكثيرون منا يعلمون عن لندن وباريس، من خلال «قصة مدينتين» لتشارلز ديكنز، مثلاً، أكثر مما يعرفون عن الدوحة أو الخرطوم رغم جميع وسائل الاتصال الحديثة المعروفة الآن. يبرز دور الترجمة في تحقيق التواصل الثقافي هذا على نحو خاص حين تكون حلقات السلسلة متباعدة أي حين لا يكون هناك تماس مباشر بين شعبين أو أمتين. في هذه الحالة قد تصل حد الانعدام، إن لم تقم الترجمة بسد هذه الثغرة سداً مباشراً.

مثلاً على ذلك: كانت الصين قديماً بلداً نائية بالنسبة إلى شعوب حوض البحر الأبيض المتوسط، وكانت المعلومات عنها ضئيلة إلى حد جعلها بلداً مبهمه غامضة، لهذا كانت رحلة ابن بطوطة وما كتبه عنها ورحلة ماركو بولو حدثاً تاريخياً، إذ نقل

كل منهما من المعلومات ما قرب تلك البلاد وألقى عليها ضوءاً ربما كان هو الركن الأساسي للتواصل الثقافي الذي حدث فيما بعد بين هذه البلاد والبلدان الأخرى. رحلة ابن فضلان إلى بلاد البلغار والروس في القرن العاشر الميلادي مثال آخر على الدور الذي يمكن للغة أن تلعبه في تحقيق التواصل الثقافي. فقبل ابن فضلان، ربما لم يكن هناك أية معلومات عن تلك الشعوب التي تعيش في أقصى الشمال حيث الثلج الدائم والديبة البيضاء والشمس التي لا تغيب في بعض الأوقات من العام... على أن التواصل الثقافي عملية تبادلية تتم بين طرفين أو أكثر ويتم من خلالها انتقال الأنماط السائدة والتقارب بين الأفكار ووحدة النموذج البشري.

إن نظرة واحدة نلقها اليوم على بني البشر ترينا أنهم يوماً فيوماً يزدادون قرباً بعضهم من البعض الآخر... ذلك أن عملية التواصل الثقافي، التي تشكل الترجمة عمودها الفقري، كفيلة بأن تلغي التباينات الشديدة، أن تخلق النموذج العام الذي يعمل الناس على احتذائه، وهكذا يحمل ثوار كوبا الأفكار نفسها التي يحملها ثوار الصين ويقرأ الناس في الصومال الفرنسي فولتير وجان جاك روسو بقدر ما يقرؤهما ابن مارسيليا أو سترزبورغ. كما يعرف العالم كله «بخبيل» موليير و«أبله» دوستوفسكي و«هاملث» شكسبير و«دون كيشوت» سرفانتس.

إنها نماذج عالمية معروفة قامت الترجمة بتقديمها للناس في كل مكان. يكفي أحياناً أن تقول هذا رجل مغرم بالنساء يتلاعب بعواطفهن حتى يطلق عليه اسم دون جوان. كما يكفي أحياناً أخرى أن تقول ذلك رجل كسول متواكل بطيء الفهم والحركة حتى يصفه صديق آخر بأنه أبلوموف، كذلك حسبك أن تقول إن ذلك الرجل غيور عنيف قاس حتى يقال إنه عطيل... وهكذا الشأن مع شخصية علاء الدين من الأدب العربي، زوربا من الأدب اليوناني، فاوست، شايولوك... إلخ إنها الأنماط والنماذج التي استطاعت الترجمة عبر عملية التواصل الثقافي بين الشعوب، أن تخلقها وتكرسها إلى أن أصبحت نماذج بشرية عامة يعرفها الناس في كل مكان.

#### أ. الترجمة وتطوير الأجناس الأدبية

لعل الإنسان بدأ الكتابة بتدوين أهم الأحداث والوقائع التي مرت في حياته، مشاهدة أو سماعاً، وكانت ذات أهمية تاريخية أو مصيرية بالنسبة إليه، ثم عمل بعد ذلك على تدوين معتقداته فيما يتعلق بالحياة والموت، الأرض والسماء، الكون وما



فيه وهكذا ولدت الديانات، العلوم، الفلسفة... إلخ.. لكن مما لا شك فيه أن الإمكانات المتاحة للإنسان كانت ترغمه على الاختصار في الكتابة والاجتزاء والاختزال، ولعل هذا السبب هو الذي جعل الأدب يتخذ لدى كثير من الشعوب القديمة شكل الشعر وحسب، دون أشكاله الأخرى. فالقصيدة سهلة الحفظ، سهلة الانتقال، سهلة التدوين أيضاً لكن من عساه كان يستطيع تدوين رواية كالحرب والسلام؟

لهذا نرى أن العرب حين بدؤوا الترجمة في عصرهم الذهبي اتجهوا إلى حساب الهند وطب الإغريق وفلسفتهم وفلك الكلدان وتنجيهم؟ أما الآداب فكان لهم معها شأن آخر. لم ينقلوا الملحمة ولم يترجموا المسرحية ولم يعبروا القصة لأسباب ليس في بحثنا هذا مجال لذكرها، لذلك ظلت هذه الأجناس الأدبية غريبة على الأدب العربي بعيدة عنه، لكن لا يسعنا هنا إلا أن نتساءل، ما تراه كان سيحدث لو ترجمت هذه الأجناس الأدبية إلى العربية؟ لو قدم المترجمون العرب أوديب وآغا ممنون وأنتيغونا للقارئ العربي، ألم يكن السياق التاريخي للمسرح كله قد تغير؟ ألم يكن ذلك قد حرض الأديب العربي على المحاكاة ومن ثم الإبداع في مضماره؟ نحن هنا لا نملك الجواب القاطع إلا أن استعراضاً بسيطاً لتأثير العربية في الآداب الأخرى يعطينا أكثر من مؤشر ودليل يفمن الثابت أن الفرس، رغم حضارتهم التي امتدت ألف عام قبل الإسلام، لم يكونوا يعرفون الشعر، ربما كانوا يعرفون الغناء والنشيد، لكن الشعر والقصيدة والنظم كفن قائم بذاته لم يكن له وجود في عالمهم، تؤكد لنا ذلك المفاجرات التي كانت تجري في بلاط كسرى أنوشروان بين أعيان العرب والفرس. أولئك يفخرون بأشعارهم وهؤلاء بحكمهم. لكن ما إن جاء الإسلام وبسط العرب سيطرتهم على بلاد فارس وباتت اللغة العربية هي لغة الدين والدولة حتى بدأ الفرس يحاكون القصيدة العربية وينظمون الشعر، الأمر الذي انتهى أخيراً إلى ظهور الشاهنامة، أطول الملاحم الشعرية، وإلى بروز شعراء احتلوا مكانة رفيعة حتى غدا بعضهم، كعمر الخيام وسعدي وحافظ، من الشعراء العالميين المعدودين.

إذاً، حقق التواصل الثقافي بين العرب والفرس، عبر التأثير المباشر والترجمة، تطوير جنس أدبي هام هو الشعر الذي احتل لديهم بعد ذاك مكانة لا تقل رفعة عن

مكانته في الأدب العربي. والفرس هنا لم ينقلوا عن العرب تعلقهم بالشعر وولعهم به وحسب بل نقلوا طرقهم وأساليبهم في التعبير كما نقلوا قواعد النظم وأسس، بل نقلوا الكثير من مفردات ومصطلحات هذا الجنس الأدبي.

تلك هي الحال أيضاً بالنسبة إلى اللغة التركية التي تأثرت شعوبها باللغة العربية وآدابها، كما أخذت عنها، مثلما فعل الفرس أنفسهم، الحرف الذي تكتب به. كذلك كان شأن اللغة الأوردية التي تأثرت كل التأثر باللغة العربية وجنسها الأدبي الرئيسي: الشعر. فالمسلمون الذين سيطروا حقبة طويلة من الزمن على شمالي الهند وأواسطها وشرقها لم يأخذوا من العرب دينهم وحسب بل أخذوا أيضاً الكثير من المفردات العربية، وطوروا الأجناس الأدبية العربية وخاصة الشعر الذي ما يزال تأثرهم به واضحاً لكل ذي عين حتى اليوم، سواء من حيث المفردات المستخدمة في هذا المجال مثل: نظم، قصيدة، مشاعرة، قول، مثوي، غزل، مرثية، مسدم، مقدمة، رباعي، قوالي، مجلس... إلخ أم من حيث الموضوعات التي كان يتناولها الشعر.

فشعراء الأوردية كانوا ينظمون القصيدة وفق طراز القصيدة العربية التي ساهمت مساهمة أساسية في تطوير الشعر الأوردي، وكانوا يستخدمون مصطلحاتها ذاتها. فكلمة مثوي تعني كتابة الشعر كل بيتين اثنين بقافية واحدة، ورباعي تعني كتابته أربعة أبيات أربعة أبيات، ومن هنا أيضاً رباعيات الخيام في الشعر الفارسي الذي كما سبق ذكرنا، كان يستخدم المفردات العربية في هذا المجال أيضاً، والغزلية هي القصيدة المكرسة للشبيب بالحبيبة وذكر محاسنها وبث لواعج الشوق إليها، أما «المشاعرة» فهي اجتماع عدد من الشعراء لدى الأمير أو السلطان وإلقائهم القصائد على نحو تنافسي لمعرفة الأشعر منهم... وهكذا بقية الكلمات التي كانت تستخدم بمعناها العربي تماماً.

وإذا ما ألقينا نظرة على الموضوعات التي كان الشعر الفارسي أو التركي أو الأوردي يتناولها؛ فإننا سنجد أنه كان يحاكي الشعر العربي في معظم مناحيه بل إن الموضوعات التي يتناولها الشعر العربي انتقلت بذاتها ودونما تحريف إلى هذه اللغات. لنلق نظرة معاً على هذه الأبيات من قصيدة لبهادور شاه الثاني، آخر حاكم مغولي مسلم لسلطنة دلهي (توفي سنة 1862م) إنه يقول:

جثة الملقون الملهونة أبكت الظباء

«هذا الملقوح مسجى هنا، لتزهر الصحراء ثانية،

الصحراء تضج بالحديث عن حبنا

حب ليلى والمجنون الذي يعامل بازدراء

إنه مجنون ليلى هنا، ذلك المجنون الذي ترجمت قصته إلى اللغة الأوردية وانتشرت في كل مكان إلى درجة أن سلطان دلهي نفسه حاكها واعتبر نفسه شبيهاً في حبه لحبيته بقيس بن الملوح الذي جن غراماً بليلا.

لم يكن الغزل هو الموضوع الوحيد الذي طوره الشعر العربي في اللغات الأخرى التي تأثرت تأثراً مباشراً به؛ بل كان هنالك أيضاً الشعر الصوفي وشعر المديح والرناء، فالمرثية في اللغة الأوردية، مثلاً، كانت موضوعاً خاصاً متميزاً انتقل كما هو من اللغة العربية. إذ أن «المرثية» هي القصيدة التي ينظمها الشاعر، من الوسط الشيعي خاصة، في ذكرى عاشوراء كي يرثي فيها الحسين وآل البيت الذين استشهدوا في كربلاء وكثيراً ما تتكرر فيها الكلمات العربية كما هي... «يا حسين... يا سبط النبي... يا حفيد الرسول... إلخ».

#### أدب الحكاية:

لعل كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي لا يعرف أحد من كتبه أو تاريخ كتابته، من أشهر الكتب في الآداب العالمية جمعاء وأكثرها حظوة في الترجمة والتداول والانتشار. لقد ترجم هذا الكتاب إلى معظم اللغات الأوربية، ومع اكتشاف الطباعة وانتشار الكتاب المطبوع كانت ألف ليلة وليلة من أوائل الكتب التي ترجمت وطبعت ولاقت رواجاً لا مثيل له في أوروبا... من هذا الكتاب ذاعت قصص علاء الدين والمصباح السحري، حكايات هارون الرشيد وبذخه، السندباد ورحلاته العجيبة وكذلك قصص الجن والغيلان. ويجمع المتبعون والمطلعون على أن ألف ليلة وليلة من أكثر الكتب تأثيراً في الآداب العالمية، فهذا الكتاب الذي ترجم إلى الألمانية والإيطالية والإسبانية والفرنسية والإنكليزية ترجمت عدة وطبع طبعات كثيرة إما باسم «ليال عربية» أو «ألف ليلة وليلة» إلى آخر ما هنالك من أسماء، كثيراً ما أثار خيال الكتاب ودفعهم إلى تقليده ومحاكاته، الأمر الذي أدى في معظم هذه الآداب إلى وجود جنس أدبي شبيه به هو أدب الحكاية...

بوكاشيو في إيطاليا عصر النهضة كتب مقلداً ألف ليلة وليلة... تشوسر في بريطانيا كتب كتابه «رحلات كاتربري» مقلداً بوكاشيو ناقلاً عنه، وبالتالي عن ألف ليلة وليلة. «كانديد» فولتير إنما كتبها متأثراً بأجواء ألف ليلة وليلة. وفي الرابع من أيلول عام 1587 نشر الألماني جان سبايز (صاحب دار للطباعة) مؤلفاً لكاتب مجهول الهوية يحمل عنوان «قصة الدكتور جان فاوست» لاقى إقبالاً جماهيرياً منقطع النظير حيث تناقلت الألسن مغامرات فاوست لكن بعد أن قرنتها بقصص ألف ليلة وليلة التي كانت قد ترجمت إلى اللغة الألمانية، والتي ساهمت في تطوير أدب الحكاية كجنس أدبي على الصعيد العالمي.

### قصص الحيوان:

كان لألف ليلة وليلة تأثيرها في الآداب العالمية، كذلك كان لكليلة ودمنة، التي ترجمت هي الأخرى وانتشرت قصصها الممتعة الدائرة على لسان الحيوان، تأثيرها الخاص الذي يبدو واضحاً في أكثر من أدب من الآداب الأوربية على شكل قصص أبطالها حيوانات ومكان حيويتها الغاية، ولعل أشهر ما كتب في هذا المجال «خرافات لافونتين» في القرن السابع عشر، وهي القصص التي ذاع صيتها في الأدب الفرنسي وسحرت القراء في ذلك الحين وما تزال تسحرهم حتى اليوم.

### أدب الرحلات:

هذا الجنس الأدبي الذي تطور في اللغة العربية كل التطور لاقى صدى حسناً في الآداب الأخرى، وترك بصماته على نحو واضح عليها. فرحلات ابن بطوطة عرفتها الآداب الأجنبية ولا سيما الإسبانية والإيطالية وانعكست لدى بوكاشيو في الأدب الإيطالي وتشوسر وجون بيبان في الأدب الإنكليزي وغوته في الأدب الألماني وسرفانتس في الأدب الإسباني، بل تؤكد الأبحاث الأخيرة أن «دون كيشوت» إنما هو كتاب رحلات أخذه سرفانتس عن مخطوطة عربية وجدت في إحدى المكتبات العربية التي ظلت في الأندلس بعد رحيل العرب عنها. كذلك تؤكد الأبحاث الأخيرة أن دانتى كان قد اطلع على قصة المعراج العربية وعلى رسالة الغفران للمعري قبل أن يكتب «كوميدياه الإلهية»، هنا لا بد من أن نذكر شيئاً مما قاله الغريسون أنفسهم في مسألة المعري ودانتى. فميغيل بالا سيوس مستشرق كان يعيش في البرازيل، وهو

من أكبر من بحثوا في قضية النقل وأغزرهم مادة يقول في كتابه «اللباب والقشور» حين يتناول حياة دانتي:

تلقي دانتي علوم عصره في مسقط رأسه فلورنسة وكان معلمه برونو لاتيني الذي درس في طليطلة لما كان سفيراً لفلورنسة في بلاط ألفونسو. في هذا البلاط ترجمت كتب عربية كثيرة إلى اللاتينية والإسبانية ثم ألف كتابه إلى تزورو (الخزينة). بعد مطالعتي الكتاب أكبرت جهد المؤلف في موضوع المعري ودانتي وصرت ميالاً إلى القول بلا تردد: «إن دانتي أخذ عن المعري أموراً كثيرة...» وفي كتاب «اللباب والقشور» هذا الكثير من المقارنات التفصيلية بين ما ورد في رسالة الغفران والملهاة الإيطالية.

لا يقول مؤرخو دانتي إنه تعلم العربية، لكننا نراه يستشهد بالغزالي (رأيت اسم الغزالي عشرات المرات في كتاب نثري للدانتي اسمه «آل كنفيتو») ونراه يأخذ وصف الحيوانات من الجاحظ والفزويني ووصف الأفلاك للفراغاني. كذلك يقول «دنكونا» في كتابه (السابقون):

«دانتي مثل البحر الواسع تمدد الروافد فمن الروافد العظمى القرآن وحديث المعراج النبوي ورسالة الغفران للمعري ورواية محيي الدين بن عربي الإلهية وكتاب إحياء علوم الدين للغزالي. كل هذه المصادر كانت معروفة في أوروبا قبل مولد دانتي، وقصة المعراج كانت شائعة في إيطالية وإسبانية بين المتأدبين والعامة أيضاً» فأخذ دانتي ما استهواه وطبقه على ما يريد ذكره<sup>(1)</sup>. الأمر الذي يبين بوضوح إلى أي مدى ساهم أدب الرحلات العربي في تطوير هذا الجنس الأدبي في الآداب الأخرى.

ب - أثر الترجمة في تطوير الأجناس الأدبية في اللغة العربية:

مع يقظة العرب الحديثة تنبه المثقفون والمفكرون العرب إلى البون الشاسع الذي يفصل أمتهم عن الركب الحضاري كما أدركوا أن استمرار تبعيتهم للسلطان العثماني إنما يعني استمرار عنصر الانحطاط الذي ترك بصماته واضحة على كل جانب من جوانب الحياة العربية سواء على الصعيد الاقتصادي أم الاجتماعي أم الثقافي. ولعل نقشي الأمية وسيطرة الجهل كانا من أوضح الآثار التي تركها ذلك العصر. هذا العامل إضافة إلى عوامل أخرى دفعت المتوربين العرب إلى التحرك

(1) مجلة الثقافة الأسبوعية - ص 10 - العدد 40، 87/10/24.

لتشكيل الجمعيات والاتحادات والأحزاب التي تطالب باستقلال العرب وفصلهم عن الإمبراطورية العثمانية، كما دفعهم إلى عقد المؤتمرات وإقامة الصلّات مع أنصار الحرية والديمقراطية في العالم... فبدأ بذلك نوع من الاحتكاك المباشر مع البلدان الأكثر تقدماً، راح يتزايد شيئاً فشيئاً إلى أن بات العرب مركز استقطاب لكل متطور راغب في العلم والثقافة، وتشكل ما يمكن أن ندعوه بحركة تعلم وتطور ربما كانت توازي حركة التحرر والاستقلال وتماشيها جنباً إلى جنب.

مع هذا التوجه نحو الغرب المتطور وتنامي حركة العلم والتعلم ومجيء قوى الاستعمار البريطاني والفرنسي للحلول محل الاستعمار العثماني، دخل الكتاب الأجنبي البلاد العربية كما دخلتها المناهج التعليمية وكتب المدارس، وبدأت بذلك حركة نقل وترجمة بدا فيها الجيل الطليعي حينذاك متعطشاً للنهل من معين المعارف والآداب الإنسانية الذي لا ينضب وهكذا بدأت حركة الترجمة تتسع مقدمة للقارئ العربي روائع الأدب العالمي الكلاسيكي وأمهات الكتب الفكرية والفلسفية، فترجمت الفلسفة اليونانية وقدم أرسطو وسقراط وأفلاطون بحلة جديدة تماماً كما ترجمت أهم الأعمال في الأدب الفرنسي فقدم هوغو ومولير وفولتير وجان جاك روسو وبلزاك... الأمر نفسه تم بالنسبة إلى فلسفة نيتشه وهيجل وإلى أعمال شكسبير واللورد بايرون، شيلي ووردزورث، كيتز وكولريج، وكذلك ولتر سكوت، جورج برنارد شو، ديكنز، ثم جاء الأدب الروسي وقدمت روائع الكتب منه: الأخوة كرامازوف لدستوفسكي، الحرب والسلام لتولستوي، غوغول، تشيخوف، بوشكين، غوركي... إلخ في تلك المرحلة لمعت أسماء بارزة في دنيا الترجمة ربما كان من ألمعها أحمد حسن الزيات الذي ترجم «آلام فرتر» و«رفائيل»، وأحمد زكي الذي ترجم «غادة الكاميليا»، ومصطفى لطفي المنفلوطي الذي قدم أعمالاً كثيرة ما تزال حتى اليوم ركناً أساسياً من أركان المكتبة العربية «كالشاعر»، «تحت ظلال الزيزفون»، «العبرات»... إلخ بل حتى الشاعر الكبير حافظ إبراهيم قدم من الأدب الفرنسي رائعة فيكتور هوغو «البؤساء»، ومن الجدير بالذكر هنا أن الترجمة في هذه المرحلة كانت تقوم أحياناً على مرحلتين: المرحلة الأولى هي النقل غير المباشر الذي يقوم به أحد الملمين باللغة المنقول عنها، ثم المرحلة الثانية حين يأتي الأديب العربي المتمكن فيصوغ الترجمة من جديد بأسلوب سليم وبيان عربي مشرق.

من الأسماء الأخرى التي لمعت في ميدان الترجمة هناك محمد عوض الذي ترجم فاوست، محمد لطفي جمعة الذي ترجم (الأمير) لماكيافيلي، دريني خشبة الذي ترجم التراجميديا اليونانية، عنبر سلام الخالدي التي ترجمت الملاحم اليونانية، وفيلكس فارس الذي ترجم «هكذا تكلم زرادشت» لنيثشه، أحمد أمين، طه حسين، عبد الرحمن بدوي، يوسف كرم، أحمد فارس الشدياق، إبراهيم اليازجي، ناصيف اليازجي، بطرس البستاني، وديع البستاني، محمد كرد علي، أكرم زعيتر، زكي نجيب محمود، لطفي السيد، وكذلك أمين يوسف غراب وملحم كرم اللذان كانا في وقت من الأوقات عماد حركة الترجمة في بيروت، وحنا خباز الذي ترجم «جمهورية أفلاطون» وسعيد القضماني الذي ترجم أندرية موروا، كما كان من المترجمين الناشطين في دمشق ليان ديراني، ومن الأسماء المعروفة في فلسطين هناك: زيد الكيلاني، إميل توما، خيرى حماد... وقد قدموا الكثير من الأعمال للقارئ العربي.

بلغت حركة الترجمة ذروتها في الخمسينات وبداية الستينات من القرن العشرين، إذ باتت هناك دور نشر متخصصة بالترجمة تقريباً تحمل على عاتقها مهمة تقديم مدارس أدبية وفلسفية بعينها. كما هو شأن الوجودية التي نشرت معظم أعمال كتابها وفلاسفتها في ذلك الحين إلى درجة بدت وكأنها منطفئ على كل مذهب ومدرسة أخرى، فقد ملأت السوق أعمال جان بول سارتر، سيمون دي بوفوار، كامو... إلخ.

ازدهار هذه الحركة إضافة إلى الاحتكاك المباشر الذي تمثل في الطلاب الدارسين في الخارج والبعثات والمغتربين الذي كانوا يعيشون في بلاد المهجر، يتعلمون لغتها ويقرؤون آدابها... كل ذلك أدى إلى جعل الترجمة الركن الأساسي للمكتبة العربية وإلى إحداث تغيرات أساسية في صورة الأدب العربي انعكست على شكل أجناس أدبية جديدة كل الجدة أحياناً وإلى تعديلات وتطويرات لأجناس أدبية أخرى موجودة من قبل، في أحيان أخرى.

### الشعر:

على صعيد الشعر، بدأت في الأربعينات من هذا القرن حركة هزت مملكة الشعر العربي تلك التي كانت راسخة الأركان منذ قرون طويلة إلى درجة لم يكن باستطاعة أحد أن يقاربها أو يجزئ على مس ملكوتها المقدس. دعيت هذه الحركة بحركة

الشعر الحديث وقادها كبار الأعلام من شعراء العصر الحديث... أولئك الذين أعلنوا التمرد على بحور الخليل وأوزانه ضارين عرض الحائط بالرتابة والتقليد واعدن القارئ العربي بفتوحات جديدة في عالم الشعر قوامها الإبداع والتجديد لا الاتباع والتقليد... وهكذا مع نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، عبد الباسط الصوفي، فوزي المعلوف، ثم أدونيس، الحاي، عبد الوهاب البياتي، أحمد عبد المعطي حجازي... بدأت معركة لم ينطفئ أوارها حتى اليوم. معركة هدفها القضاء على العرش الذي كان الشعر العمودي يتبوؤه وإحلال القصيدة الحديثة التي تعتمد التفعيلة لا البحر محلها.

من استعراض أسماء الشعراء الذين كتبوا القصيدة الحديثة أول ما كتبوها نرى أنهم كانوا قد اطلعوا على آداب الغرب، إما من خلال دراستهم في الخارج أو احتكاكهم المباشر كأدباء المهجر أو من خلال الترجمة. والحقيقة أنه خلال تلك الفترة كانت قد ترجمت الكثير من الأعمال الشعرية لكبار الشعراء الإنكليز والأمريكيين، الروس والفرنسيين. إذ قدم للقارئ العربي وولث ويتمان، عزرا باوند، إليوت، بيتس، بودلير، بوشكين... ومما لا شك فيه أن ترجمات هؤلاء الشعراء قد تركت آثارها الكبيرة على المثقفي العربي الذي كان عصر الانحطاط قد هوى به إلى الدرك الأسفل من الفن الشعري، فعدا في معظمه مقلداً أجوف فارغاً يدور أكثر الأحيان في حلقة مفرغة لا منفذ لها.

وإذا كان المجال هنا لا يسمح لنا بتتبع حركة الشعر الحديث وتطورها، ذلك التطور الذي أخذ مسارات وتفرعات جديدة ربما لم ترد في ذهن بدر شاكر السياب أو نازك الملائكة حين بدأ تمردهما على الشعر العمودي، إلا أنه من المؤكد أن الشعر العمودي تلقى ضربات موجعة خلال العقود الثلاثة الأخيرة على نحو خاص، كما اضطر لأخذ موقع الدفاع في أكثر الأحيان، وإلى مراجعة حساباته، بل إن كثيراً من الشعراء الذين كانوا يكتبونه تحولوا عنه إلى الشعر الحديث أو مزجوا بين الاثنين، كما نرى لدى سليمان العيسى أو نزار قباني أو محمود درويش. لقد ثبت شعر التفعيلة قديمه في معركته مع الشعر العمودي، كما أثبت أن حتمية التطور تقتضي وجوده، ومما شاة ركب الحضارة تتطلب استمراره... فالأمر نفسه حدث في



الشعر الإنكليزي والفرنسي والألماني من قبل... ولا شك في أن اطلاع شعرائنا الحديثين على حركة التجديد هذه هي التي كانت العامل الأساسي في تشجيعهم على تجديد الشعر العربي، وإلى السير في هذا الاتجاه إلى أقصى مدى بحيث نشأت القصيدة النثرية التي لا علاقة لها بالشعر الذي كان يعرفه الأدب العربي، لكننا هي جنس أدبي جديد.

### القصة القصيرة:

يجمع النقاد والثقاة على أن أدبنا العربي لم يكن يعرف القصة القصيرة بمعناها الحديث. صحيح أن بطون الكتب ملأى بالأخبار التي ترد على شكل قصص، ملأى بالحكايات والمقامات... لكن هذه كلها شيء والقصة القصيرة، كفن قائم بذاته، شيء آخر.

لكن مع حركة الترجمة الحديثة ونقل الآداب الغربية إلى اللغة العربية، تلك الحركة التي بدأت في مصر ثم تطورت في لبنان والعراق وسوريا... نقلته فيما نقلت، قصصاً قصيرة سحرت الكاتب العربي وفتحت عينيه على فن جديد، فن رشيق بديع جذاب.

لقد ترجمت أعمال غي دي موباسان، كما ترجمت سومرست موم وأوسكار وايلد، كالدويل، غوغول، تشيخوف وغيرهم وغيرهم، وقد ترك ذلك آثاره مباشرة على حركة التأليف الحديثة، إذ سرعان ما ظهر كتاب مجلدون في ميدان القصة القصيرة ربما كان ألمعهم وأهمهم محمود تيمور، يحيى حقي، مواهب الكيالي، علي خلقي، الميلودي شغوم، بن جلون... إلخ ثم طوروا هذا الفن إلى درجة أصبح بإمكاننا اليوم أن نقول: إن هناك فناً أدبياً قائماً بذاته هو فن القصة القصيرة.

إن المكتبات العربية اليوم ملأى بالمجموعات القصصية التي تؤكد أن هذا الفن الذي لمعت في سمائه أسماء كتاب بات بعضهم ذا شهرة عالمية اليوم كيوسف إدريس، سعيد حوراني، عبد الرحمن الفاسي، زكريا تامر، إنما هو ابن العصر الحديث الذي ساهمت ترجمة الآداب الأجنبية مساهمة جدية وأساسية في نشوئه.

### المسرح:

على الرغم من أن هناك بعض الدراسات التي تؤكد أن العرب عرفوا المسرح ومارسوه وخبروه وأن هناك بعض الظواهر المسرحية التي تدل على اهتمام العرب

بالمسرح كالتمثيليات التي تجري في الأعراس كراكوز وعيواظ وما شابه، إلا أن المسرح كجنس أدبي قائم بذاته لم يكن معروفاً لدى العرب؛ هنا أيضاً قامت الترجمة بدور أساسي في خلق هذا الفن وتطويره، إذ كان المسرح اليوناني ومن ثم الفرنسي والإنكليزي من أول الميادين التي استقطبت اهتمام المترجمين العرب، وهكذا ترجم يورويبيدس، سوفوكليس، كما ترجم شكسبير وبرنارد شو، موليير وسارتر، غوته وتشيكوف، وفاضت المكتبة العربية بالمسرحية الملهاة والمسرحية المأساة وكذلك بالدراما الطويلة والقصيرة، فكان نتاج ذلك كله حركة تأليف مسرحية بدأت في الثلاثينيات من هذا القرن، شعراً ونثراً كما نرى لدى أحمد شوقي وتوفيق الحكيم ودาวود قسطنطين الخوري، ثم تطورت حتى أصبحت جنساً أدبياً مكتمل الأطر يضاهي نظيره في الآداب العالمية وله كتابه الذين لا يكتبون سوى المسرحية كما نرى لدى ألفريد فرج، أحمد دياب، عدنان مردم بك، سعد الله ونوس... الخ.

#### الرواية:

شأنها شأن القصة القصيرة والمسرحية، لم يكن العرب يعرفون الرواية. صحيح أن هناك حكايات طويلة وقصصاً عن الزير والمهلهل وحمزة البهلوان وتغريبة بني هلال... إلا أن الرواية بالمعنى الحديث للكلمة، لم تظهر إلا مع بداية يقظة العرب الحديثة حين بدأ احتكاك المثقفين بالآداب الغربية احتكاكاً مباشراً أو عن طريق الترجمة، فالرواية الأولى التي سجلت في تاريخ الأدب العربي إنما هي رواية زينب للدكتور محمد حسين هيكل الذي نعلم أنه درس في الخارج واطلع على الأدبين الإنكليزي والفرنسي وتأثر بهما ولا شك.

لكن مع تنامي حركة الترجمة وتقديم هذه الحركة للأعمال الروائية الكبرى من الآداب العالمية كالْبُؤْسَاء، الحرب والسلام، قصة مدينتين، جين آير، أنا كرنينا، الأم، الأحمر والأسود، بدأ التأثير يوتي أكله وبدأت حركة التأليف تظهر روايات عربية أثبتت موجوديتها في مصر أولاً ثم العراق فسورية فلبنان فالسودان فالمغرب العربي.

إن نظرة واحدة نلقها اليوم على المكتبة العربية لكافية لأن تبين لنا مدى التقدم الذي حققه هذا الفن كجنس أدبي قائم بذاته. فالأسماء التي لمعت في مضمار الرواية

كثيرة ولعل ألمعها جرجي زيدان، يوسف السباعي، إحسان عبد القدوس، نجيب محفوظ، محمد عبد الحليم عبد الله، وكلهم بدؤوا منذ وقت مبكر بكتابة الرواية وتفرغوا لها، ثم تابعت الحركة أسماء أخرى قدمت الكثير في هذا المجال منها على سبيل المثال لا الحصر: شكيب الجابري، صدقي إسماعيل، كوليت خوري، سهيل إدريس، إميل حبيبي، عبد الرحمن منيف، الطيب صالح، رشيد بو جدرة، حنا مينه، هاني الراهب، حيدر حيدر... إلخ.

وإذا كان هذا الجنس الأدبي جديداً على الأدب العربي إلا أن من الواضح أنه رسخ أقدامه جيداً وأنه يعد بالكثير في المستقبل، ففي كل يوم هناك في عالم الرواية جديد يبشر بأنه سيكون لهذا الجنس الأدبي الدور الكبير الذي يؤديه في الآداب الأخرى، مما يؤكد أهمية الترجمة البالغة ودورها الأساسي في تطوير الأجناس الأدبية. ■



## مفهوم التأثير في الأدب المقارن

د. خليل الموسى



<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

الأدب المقارن *Littérature Comparée* مصطلح ناقص وضروري معاً، فهو ناقص، لأن كلمة «أدب» تعني الإبداع والخلق، ويراد من الأدب المقارن لونٌ من الدراسات الأدبية، ولذلك فإنَّ الأقرب إلى التسمية «دراسات الأدب المقارن» أو «الأدب الحديثة المقارنة»، أو «تاريخ الأدب المقارن»... الخ<sup>(1)</sup>، وهو ضروري، لأنه أكثر اختصاراً وشهرةً من المصطلحات المقترحة التي لم تستطع زحزحة هذا المصطلح هنا أو هناك في بلدان العالم.

والأدب المقارن علم فرنسي في جزئه الأكبر كما يذهب إلى ذلك بول فان تيغم<sup>(2)</sup>، والمقارنة تعني تقريب الأحداث المقتبسة من جماعات مختلفة وبعيدة غالباً، لتستخرج منها قواعد عامة<sup>(3)</sup>، و«هو تاريخ العلاقات الدولية. وعلى الباحث المقارني أن يتوقف عند الحدود اللغوية أو الوطنية، وأن يراقب تبادل الموضوعات، والأفكار، والكتب أو الإحساسات بين أديين أو أكثر»<sup>(4)</sup>.

تبين تعريفات الأدب المقارن في المدرسة الفرنسية، وبخاصة ذات الاتجاه التاريخي التي تكاد تكون تعريفاً واحداً، أن الدراسة المقارنة تركز على المنهج التاريخي في البحث، ويلحقُ أعلامها الأدب المقارن بالتاريخ الأدبي، فهو فرع من فروعه الكثيرة، فالمعرفة التاريخية شرط من شروط المقارنة، ولذلك أولى هؤلاء تاريخ الأدب المقارن أهمية فوق أهمية النقد الأدبي المقارن والدلالات الجمالية، وهذا ما ذهب إليه فان تيغم صراحة: ومجمل القول، إن لفظة «المقارنة» يجب أن تُعرى من كل معنى جمالي، وأن تأخذ معنىً تاريخياً فقط، وأن الوقوف على أوجه الشبه والخلافات من خلال كتابين اثنين أو أكثر أو من المشاهد والمواضيع، في لغات مختلفة، ليس سوى نقطة انطلاق ضرورية من شأنها أن تسمح باكتشاف بواعث التأثير وآثار الاقتباس.. الخ.. وبالتالي الشرح الجزئي لمؤلف بمؤلف آخر»<sup>(5)</sup>.

لا يخلو أي تصور للأدب أو أي منهج من بعض الثغر، لأن المعرفة المطلقة أمر متعذر، ثم إن أي معرفة مرتبطة بظروفها التاريخية والمكانية، ولذلك كان إهمال الجانب الجمالي في المدرسة الفرنسية وهي تصنع أسس الأدب المقارن ثغرة عبر منها فيما بعد أعلام المدرسة الأمريكية، ثم مال إليهم الفرنسي «رينيه إيتامبل» (René Etiemble) في كتابه (Comparaison N est pas Raison)، ثم تلاه الفرنسيان (Claude Pichois) و (André Michel Rousseau) في كتابهما المشترك (la littérature comparée)، ثم اشترك معهما (Pierre brunel) فأصدروا في سنة 1983 كتابهم (Quest ce que la littérature comperée) – وكان هذا الخروج سهلاً، ولا سيما في الستينيات وما بعدها في إثر انتشار المدارس النقدية الجديدة في العالم، وتراجع المنهج التاريخي في دراسة الأدب في فرنسا نفسها، وقيام المناهج النصية والقراءة.

وتحتل المعرفة التاريخية ركناً هاماً في دراسة التأثير (influence)، فهي وسيلة لكشف الصلات الثنائية في الأدب، والتأثير هو الأساس الذي بُني عليه وظيفة هذا النوع من الدراسات الأدبية، وتشترط المدرسة الفرنسية المبادلات الأدبية بين أدبين

من لغتين مختلفتين، ولذلك هي تلجأ إلى دراسة المصادر والوسطاء لمعرفة هذه الصلات.

يحدّد أعلام المدرسة الفرنسية في دراسة الأدب المقارن الأدب القومي على أسس لغوية، فاختلاف اللغة شرط في المقارنة، والحدود اللغوية هي المعترف عليها في قوانين الباحث، ولذلك لا يدخل في مجال المقارنة الانتماء السياسي أو الجنسي أو سوى ذلك، فالأدب الفرنسي هو كل ما هو مكتوب باللغة الفرنسية، سواء كان كاتبه فرنسياً أم غير فرنسي، وكذا شأن اللغات الأخرى، ولذلك ليس للشعوب التي ليس لها لغة قومية أدب قومي، فهي تتحدّث بلغة مستعارة، كما هي الحالة في سويسرا التي تتحدّث ثلاث لغات، ولذلك هناك أدب سويسري فرنسي، وأدب سويسري ألماني، وأدب سويسري إيطالي، ومع ذلك فإنّ القاعدة اللغوية في تحديد الأدب القومي تواجه عدداً من المشكلات، وذلك حين تمتدّ اللغة السائدة في بلد من البلدان إلى ما وراء الحدود السياسية، كأن يكون الأديب مزدوج اللغة، كما هي الحالة عند جبران خليل جبران فيما كتبه باللغة الإنكليزية، أو جورج شحادة فيما كتبه بالفرنسية، أو كأن تتكلّم أمة لغة أخرى قريبة منها جغرافياً، كما هي الحالة عند الكتاب السويسريين والنمساويين، أو كأن تتكلّم أمة لغة أخرى بعيدة عنها جغرافياً، كما هي الحالة في أدب الولايات الأمريكية المتحدة أو استراليا أو قسم من كندا يتكلّم الإنكليزية، وكما هي الحالة في أدب أمريكا اللاتينية الإسباني أو البرتغالي أو ما شابه ذلك<sup>(6)</sup>.

يتوقّف دارس الأدب المقارن عند المصادر أولاً، وهي ما يؤثّر تأثيراً مباشراً في خيال الكاتب، كما هي الحالة في الأسفار والرحلات التي قام بها هذا الأديب أو ذاك إلى بلد من البلدان، والأمثلة على ذلك كثيرة، فممداد دي ستايل في ألمانيا، وفولتير في بريطانيا، ولامارتين في لبنان والشرق، وفلوبير في مصر، ورفاعة الطهطاوي في باريس، وأحمد فارس الشدياق في مالطة وأوروبا، وأحمد شوقي في الأندلس، ولكل من هؤلاء إنتاج أدبي هام يقوم على المشاهدة والوصف الدقيق، ولكنّه لا يخلو من الإحساسات والمواقف الشخصية والقومية، ومن المصادر أيضاً معرفة اللغات والآداب الأجنبية، وبخاصة إذا كان المصدر المشعّ يمتلك قوّة فاعلة، كما هي الحالة

مثلاً في تأثيرات كتاب «ألف ليلة وليلة» في الأدب الفرنسي، وهذا ما اعترف به أحد دارسي الأدب المقارن إذ يقول: «إن المصدر الأدبي الشرقي الأول الفاعل حقاً هو الترجمة التي قام بها أنطوان غالان لـ «ألف ليلة وليلة» (1704-1717)، وقد أحدث هذا المؤلف تجديداً مذهلاً في المناخ النفسي والقصة الدينية والأسلوب الجديد»<sup>(7)</sup>.

ويستطيع الباحث أن يلاحظ بكل سهولة تأثيرات الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه بالشاعر خليل مطران، وبخاصة في موضوع البغي الفاضلة بين قصيدة Rolla لموسيه وقصيدة «الجنين الشهيد» لمطران، وثمة اعتراف شعري بمعرفة مطران لشعر موسيه وتأثره به، فقد أهدى مطران نسخة من ديوان الشاعر الفرنسي لصبية حسناء مثقفة، وكتب على الصحيفة الأولى موجز ترجمة الرجل بهذه الأبيات:

عاش هذا الفتى مُحِبّاً شَقِيقاً      وقضى نَحْبَهُ مُحِبّاً شَقِيقاً

وَبَكَى دَمْعَ عَيْنَيْهِ فِي سَطُورِ      جَعَلْنَاهُ عَلَى الْمَدَى مَبْكِيّاً

مُنْشِدٌ لِلْعِزِّ لَمْ يُشَدِّ إِلَّا      كَانَ إِنْشَادُهُ نَوَاحاً شَجِيّاً

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شَاعَرَ كَانَ عُمُرُهُ بَنِيَّتْ شَبِيبٍ      وَكَانَ الْأَزِينُ فِيهِ النُّوِيّا

فَأَقْرَبَنِي شَرْحَ خَالِهِ وَأَعْجَبَنِي مِنْ      ذَلِكَ الْقَلْبِ كَيْفَ بَاتَ خَلِيّاً

إِنَّ فِي نَظْمِهِ لَحِسّاً لَطِيفاً      بَاقِياً مِنْهُ فِي السُّطُورِ خَفِيّاً

فَأَذَرَنِي دَمْعَةً عَلَيْهِ تُعِيدُنِي      وَنَقَّ الطَّرْسَ بِالْحَيَاةِ نَدِيّاً

وَتُثْبِتُنِي مِنْ رُوحِهِ نَسَمَاتٍ      وَتُفِيحُنِي مِنْهَا عَبِيراً ذَكِيّاً (8)

كما يستطيع الباحث أن يتوقف عند اعتراف عباس محمود العقاد بتأثر جماعة الديوان بالأفكار الأوروبية بعامه، وبالنقد الرومانسي الإنكليزي بخاصة، فقال: «وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبهة بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنكليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنسَ الألمان والطلبيان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنكليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطئ إذا قلت إن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد»<sup>(9)</sup>.

ولا يعني ما تقدم أن جماعة الديوان كانت تعيد ما قاله أو أبدعه الغربيون، ولكنه التأثير الإيجابي الذي يدفع المتأثر إلى الاهتداء بالإبداع ضمن مجال اللغة التي يكتب بها، وهذا ما يفسره العقاد بقوله: «والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنكليزي ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضائته، ولها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الإنجليز كما تقدره هي لا كما يقدره أبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحق اسم الفائدة»<sup>(10)</sup>.

كما يقف دارس الأدب المقارن عند الوسطاء ثانياً، وهم يؤثرون تأثيراً لا مباشراً في خيال الكاتب، فأدب الأسفار والرحلات مصدر بالنسبة لمن قام بهذه الرحلة (لامارتين دي ستايل - الشدياق - الطهطاوي... الخ)، وهو وسيط لقارئ هذه الرحلات فيما بعد من بني قومه، وقد يكون الوسيط فرداً أو جماعة أو مؤسسة، فمدام دي ستايل وسيط لنشر الثقافة الألمانية باللغة الفرنسية، وفولتير أطلع الفرنسيين في «الرسائل الفلسفية» على إنكلترة، وهذا ما فعله الطهطاوي والشدياق وعلي مبارك، والوسيط الاجتماعي يتمثل في عدد من التجليات، كالنوادي والصالونات الأدبية، والمؤسسات، كالمجلات والصحف ودور النشر التي تؤدي دوراً هاماً في هذا المجال، فقد نقلت «دار الآداب»، مثلاً، معظم الفكر الوجودي وأدبه من



الفرنسية إلى العربية. أما الترجمة فهي تؤدي دور الوسيط الأكبر في هذا المجال، وبخاصة لمن لا يجيد اللغات التي كتبت بها الأعمال الهامة، وأثر الترجمة اليوم لا يقاس بما مضى، فهي على قدم وساق من اللغات جميعها إلى اللغات بعامة، واللغة العربية بخاصة.

ويتوصل المرء أخيراً إلى أهم شرط من شروط المدرسة الفرنسية في المقارنة، وهو الاتصال والتأثير، وهذا يتوقف على صلة تاريخية بين طرفين: مرسل ومتلقٍ، وهما طرفان مختلفان لغةً بالضرورة، كما أنَّ أحدهما سابق على الآخر، وهما متصلان، ومن هنا تكون الصلة سببية، فلأول فاعلية ما في وجود الآخر، أو هو على الأقل عامل في وجوده، وينبغي ألا نفهم هذه الصلة، في المجال الإبداعي، بأنها متطابقة كل التطابق مع علم الوراثة في الكائنات الحيّة من إنسان وحيوان ونبات، فالبذرة هنا تنتج بذوراً متشابهة، ولكن الإنتاج في الأدب والإبداع غير ذلك لاختلاف طبيعة اللغات والمناخات والهويّات، فقد يقتصر عمل المؤثر في المتلقّي على تفجير مكامن الإبداع في النفس الإنسانية مع احتفاظها باستقلالها، فشيوع موضوع من الموضوعات في مرحلة من المراحل لا يأتي غفو الخاطر، وإنما ينبغي أن تكون هناك صلات سببية أفقت إلى ذلك، فموضوع «البغي الفاضلة» في الأدب الفرنسي وانتقاله من لغة إلى أخرى يتطلّب من باحث الأدب المقارن أن يبحث في المصادر والمؤثرات سواء أكانت مباشرة أم لا مباشرة، وكذا شأن الأساليب والأجناس الأدبية والإحساسات والأفكار... الخ<sup>(11)</sup>.

إنّ لدراسة التأثيرات والصلات السببية ضمن المعرفة التاريخية أهمية كبرى في منهج المدرسة الفرنسية التي تشترط المبادلات بين أدبين من لغتين مختلفتين، فإذا اتسع المجال خارج نطاقهما، ليشمل آداباً مختلفة ولغات أخرى، فإنّ هذه المدرسة تُخرج هذا النوع من الدراسات من مجال الأدب المقارن إلى مجال الأدب العام *littérature générale*، وهذا ما فعله بعض دارسي الأدب المقارن في العالم العربي، وفي مقدمتهم الدكتور محمد غنيمي هلال (1916-1968) المتلمذ على المدرسة الفرنسية<sup>(\*)</sup> في كتابه الرائد «الأدب المقارن»<sup>(12)</sup>.

وتزداد أهمية الاتصالات ودورها في عملية التأثير - رغم وجود معارضين لمقولة التأثيرات الأدبية - في زمننا هذا، فقد تطوّرت وسائل الاتصال تطوراً هائلاً، وقد ولّى إلى غير رجعة عصر العزلة الذي شهدته ألمانيا في عصر هتلر أو الاتحاد السوفياتي في عصر ستالين وجدانوف، وحلّ عصر التلفاز والأقنية الفضائية والحاسوب والإنترنت وسواها، وتغيّرت وسائل الاتصال ووسطاؤه، وتطوّرت الأساليب والتقانات، وصار الآخر يأتي إليك ويسكن معك في منزلك شئت أم أبيت، ولذلك نتناول مفهوم التأثير وصوره ومجالاته بصفته بحثاً مستقلاً قائماً بذاته.

## 2.

يمكننا أن نتوقف هنا عند مجالات الاتصال والتأثيرات الأدبية، وأهمّها:

أ- دراسة الميثاث الأدبية: إنّ انتقال الميثا من مكان إلى آخر كان سريعاً في الحياة القديمة عند الشعوب عبادة أو غير ذلك، وكففي أن نذكر هنا بأنّ الشعوب التي كانت تنتقل من مكان إلى آخر بسبب الحروب أو التجارة أو البحث عن مكان أكثر خصوبة أو أيّ سبب آخر كانت تحمل معها ألحنتها وعقائدها لتحفظ بها لنفسها أو لتشرها بين الشعوب الأخرى، وقد تختلف أسماء هذه الميثاث، ولكنّ مضموناتها وأحداثها تكاد تكون واحدة، وبخاصة في حوض البحر الأبيض المتوسط، ففي شخصية (أخيل) بطل الإلياذة صفات من شخصية (جلجامش) بطل الملحمة المسماة باسمه، وأهمّها أنّ هذه الشخصية وتلك تحتويان على عناصر إلهية وبشرية في آن معاً، ولذلك هما محكومتان بالموت من خلال العنصر البشري، ولذلك كانت هذه الميثاث ذاهبة آبية في حركة نسيجية متداخلة، وقد عرف الأدب العربي الحديث تحولات سريعة مع الميثاث المحلية (عشار - تموز - بعل - الفينيقي... الخ) والوافدة (بروميثيوس - سيزيف - بيغماليون - أوديب... الخ)، ولذلك يستطيع دارس الأدب المقارن أن يتوقف، مثلاً، عند ميثا بروميثيوس أو سيزيف أو سبارتاكوس أو سواها من الميثاث الإغريقية الكثيرة التي أصبحت مكوناً من مكونات الشعر العربي المعاصر، وبخاصة في بعض قصائد السياب (سربروس في بابل - المومس العمياء) والبياتي وأدونيس وأمل دنقل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، وهي ميثاث نشأت

ونضجت في الفكر الإغريقي، ثم انتقلت إلينا في العصر الحديث بوساطة عمليات المصادفة، كما يستطيع دارس الأدب المقارن أن يتوقف عند بعض الميثاق الإغريقية التي غدت مكوناً من مكونات الجنس الروائي أو المسرحي، كما فعل توفيق الحكيم في مسرحيته «أوديب» و«بيجماليون»، والمهم أن يتبين الدارس ملامح صورة هذه الميثاق أو تلك في مصادرها، ليتبين بعد ذلك التحولات التي طرأت عليها حين انتقلت من بيئتها إلى بيئة الأدب العربي شعره ونثره، لاختلاف طبيعة اللغتين أو البيئتين أو العصرين أو الأديبين، فإذا حاولنا أن نتبين ملامح بيغماليون وغالاتيا في الميثاق الإغريقية، ثم نتأمل هذه الملامح في قصيدة «التمثال» لعلي محمود طه وجدنا بوناً شاسعاً بينهما، لأن الشاعر كان ذا اتجاه رومانسي قوي هيمن على طبيعة قصيدته، فتغيرت ملامح غالاتيا ونهاية القصيدة.. الخ، ومثل ذلك كثير في الشعر والنثر، مما يدعو الدارس إلى أن يرصد عملية التلقي الأدبي ويبين مجالات الإبداع والتأصيل أو المحاكاة والتقليد والتبعية حسب قدرة هذا الأديب أو ذاك على التفاعل مع الميثاق الوافدة وتوظيفها وتأصيلها في النص الجديد بعد هجرتها من حقلها المعرفي الأول. ودراسة الميثاق قربية من دراسة الموضوعات، أو هي منها.

ب - دراسة الموضوعات الأدبية (Thématologie): إن انتقال الموضوعات الأدبية بين لغتين لا يقل أهمية عن انتقال الميثاق الأدبية، بل إن الميثاق تعد جزءاً من هذه الموضوعات، وقد تدرج ضمنها، وإن كانت الميثاق تتمتع بخصوصية قومية أحياناً، ويكون هذا الانتقال بوساطة الاتصالات مرة أو نتيجة للتشابه، ولكن الانتقال بالاتصال هو ما يعيننا في مجالات التأثير في مدرسة الأدب المقارن الفرنسية.

وثمة خلاف أيضاً بين أقطاب مدرسة الأدب المقارن حول دراسة تاريخ الموضوعات في المدرسة الفرنسية نفسها، فيرى بعضهم، ومنهم رواد المدرسة الفرنسية، كبلدنبرجييه وبول هازار أن هذه الدراسة تعنى بمادة الأدب أكثر من عنايتها بالأدب نفسه، ولكن بول فان تيغيم وغويار يريان أن هذه الدراسة تكشف أيضاً عن الصلات بين اللغات والأمم، فالموضوعات تنتقل من لغة إلى أخرى، وهي ذات بداية محددة، وبخاصة في الموضوعات التاريخية التي ترتبط بمكان وقع فيه

الحدث، فقصّة «عنترّة»، مثلاً، عربية، ولكنها انتقلت إلى الأدب الفرنسي سنة 1898م، وقد نظمها الشاعر اللبناني الأصل شكري غانم (1861-1932م)، وهو أحد رجالات النهضة القومية وأحد دعائها، وكان نائباً لرئيس مؤتمر باريس 1913، وهو في الوقت ذاته من كبار رجال الأدب في فرنسا، ولكن المسرحية لم تُنشر وتمثّل إلا في عام 1910، وقد قدّمت على مسرح في باريس، ولاقت رواجاً كبيراً، وكان لها من بعد في المحافل الأدبية والفنية وقع كبير<sup>(13)</sup>.

ويمكننا أن نتوقف، في مقابل ذلك، عند موضوع «كليوباترا» في الآداب الأوروبية ومسرحية أحمد شوقي التي تحمل العنوان ذاته، فالموضوع تاريخي، وقد تناوله الكتاب والشعراء في مختلف الآداب الأوروبية، وله شهرة في العالم بعامه وفي مصر بخاصة لاتصاله بالتاريخ المصري، وقد تناوله شكسبير من حيث صلة كليوباترا بأنطونيو في مسرحيته «أنطونيو وكليوباترا» وله يرجع الفضل في إذاعة هذا الموضوع في الآداب الأوروبية، وقد أفرد الدكتور عبد الحكيم حسان دراسة خاصة مستقلة بعنوان «أنطونيو وكليوباترا» ليبيان الصلة بين شكسبير وشوقي في مسرحيته «مصرع كليوباترا»، فتوقف عند صلة المسرحية بالتاريخ، ثمّ توقف عند مسرحية شكسبير واعتماده على عدد من المصادر التاريخية والأعمال الأدبية التي تناولت هذا الموضوع قبله، ليحلّل - بعد ذلك - تصويره للشخصيات والشكل الدرامي في عمله، ثمّ ليبين اتصال أحمد شوقي بعمل شكسبير، وبخاصة أنّه شاعر عالمي وأنّ شوقيّاً عاش فترة في أوروبا واطلع على أعمال شكسبير وسواه، ثمّ يتوقف - بعد ذلك - عند مسرحية أحمد شوقي ومصادره في هذه المسرحية وتصوره لشخصياتها وموقفه منها مخالفة أو اتفاقاً مع موقف شكسبير، وينتهي إلى الحديث عن الشكل الدرامي في هذه المسرحية<sup>(14)</sup>، ويعدّ منهج عبد الحكيم حسان في هذه الدراسة من صميم مدرسة الأدب المقارن الفرنسية في مفهوم التأثير والمنهج التاريخي، وإن كان شوقي قد غيّر طبيعة صورة كليوباترا على ما هي عليه في الآداب الأوروبية، لانطلاقه من بيئة ثقافية مختلفة، وكان يراعي أنّه يقدّم هذه المسرحية إلى جمهور عربيّ من جهة، ولتقرّبه من البلاط الخديوي من جهة أخرى.

ج - دراسة الأفكار: إن دراسة الأفكار أقرب إلى الفلسفة منها إلى الأدب، ومع ذلك فإن للأفكار سرعة الانتشار والتنقل بين الفلسفة والأدب والحقول الأخرى، أو التنقل من مكان إلى مكان وزمان إلى زمان، ويستطيع الدارس في الأدب المقارن أن يتوقف عند أثر جان جاك روسو في الفكر والأدب الأوروبيين، أو يتوقف عند أثر الوجودية الفرنسية في الرواية العربية، وبخاصة أن لمجلة «الأدب» البيروتية ولصاحبها سهيل إدريس صاحب دار الآداب للنشر دوراً كبيراً في تعريف القارئ العربي بها.

ويمكن للدارس أن يتوقف عند الأفكار الدينية وصورها وتنقلاتها بين الشعوب والآداب، وهذا ما فعله الدكتور داود سلوم في الفصل الخامس من الباب الثاني إذ وقف عند أثر قصة المعراج والثقافة الشرقية في ملحمة دانتي، فوقف أولاً عند النزول إلى العالم الآخر في ملحمة جلجامش، ثم وقف عند الأثر الإسلامي العام الذي كان دليل دانتي إلى ذلك العالم، فضلاً عن أثر التصوف الإسلامي والأثر التاريخي<sup>(15)</sup>، كما يستطيع الدارس أن يتوقف عند الأفكار الفلسفية (ليبرالية-وجودية-ماركسية.. الخ)، أو الأفكار الفنية (الكلاسيكية-الرومانسية-الرمزية... الخ).

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

د - الإحساسات والمواقف: هي مجال آخر من مجالات الاتصال الأدبي والتأثيرات في الأدب المقارن، صحيح أن الإحساسات البشرية متشابهة حسب الظروف التي تنتجها، كالحزن بعد وفاة عزيز، والفرح بعد عمل سعيد، والألم مع الأوجاع، ولكن الصحيح أيضاً أن حركة الإحساسات وتحولاتها تنتقل هي الأخرى، وتحرك ضمن التأثيرات، كأثر الإحساس بالآباء والشرف بين مسرحيتي «السيد» (1636م) لكورنيي و «مجنون ليلي» لشوقي، فالإحساس العظيم بالحب بين بطلي «السيد» يقابله إحساس عظيم بالحب بين بطلي «مجنون ليلي»، ولكن الموقف من الواجب والشرف هو الذي يقف عائقاً، في البداية على الأقل، من زواج البطلين في مسرحية كورنيي، لأن فريدريك قام بقتل والد خطيبته بعد أن أهان والده، فاتخذت موقفاً برفض الزواج منه بالرغم من حبها العظيم له، وهذا ما فعلته ليلي إذ وقفت إلى جانب التقاليد والعادات ورفضت الزواج من قيس الذي تحبه، واختارت ورداً

الثقفي زوجاً، لأنّ قيساً تغزّل بها بين القبائل، وكانت العرب لا تزوّج بناتها ممن يُشهرُ بهن<sup>(16)</sup>، ولا شكّ في أنّ شوقياً قد ترسّم في هذه المسرحية الشعرية مسرحية كورنبي المذكورة، وكان يسير على هديها في الإحساسات والمواقف.

هـ - النماذج البشرية: حقل غنيّ من حقول الاتصالات الأدبية، وبخاصة إذا كان ثمة ما يثبت هذه الاتصالات، كما هي الحالة في أدبنا العربي الحديث المتصل بالأدب الفرنسي، كما في مسرحية «البخيل» لموليير، وهي مسرحية ذات شهرة عالمية، وقد كان لها السبق في المسرحية العربية الحديثة، فأوّل مسرحية عربية كانت «البخيل» 1847م لمارون النقاش الذي اقتبس مسرحية موليير، وحاول أن يقوم بعملية التأسيس، فأطلق على بطله اسماً عربياً، هو «قراد» ليكون نداءً لهاريباغون بطل مسرحية L' avare، وغيّر المكان، وأعاد صياغة طبيعة الشخصيات خالفاً عليها سمات عربية، وقد وعى النقاش طبيعة الفروق بين المجتمع الأوروبي الذي أنتج وتلقّى مسرحية موليير، والمجتمع العربي الذي لم يعرف المسرح من قبل، وقد تجلّى هذا الفهم في خطبته الشهيرة التي تلاها عند تقديمه المسرحية على الحضور في منزله في بيروت<sup>(17)</sup>.

ونموذج المرأة الملاك أو البغي الفاضلة في الشعر الرومانسي العربي، مثال آخر على الاتصالات الأدبية بين الشعر الفرنسي والشعر العربي<sup>(18)</sup>، فقد بدأت صورة هذه المرأة تتجلّى في رواية ومسرحية «غادة الكاميليا» لإسكندر ديما الابن، ومسرحية «ماريون دي لورم» لفكتور هوغو، وقصيدة «رولا» لألفريد دي موسيه التي انتقلت إلى الشعر العربي الحديث، بدءاً من قصيدة «الجنين الشهيد» لمطران وقصيدتي «المرأة الساقطة» و «إلى بغي» لنقولا رزق الله، وقصيدتي «بنت الرصيف» و «الريال الزائف» لطانيوس عبده إلى قصيدة «الريال المزيف» للأخطل الصغير، وقصائد جماعة أبولو، فيما بعد، في هذا الموضوع، ومنهم محمود حسن إسماعيل وصالح جودت، وفؤاد بلبل، إلى قصيدة «الموسم العمياء» لبدر شاكر السياب.

ويستطيع دارس الأدب المقارن أن يتوقّف عند نماذج اجتماعية، كشخصية «الستّ هدى» لشوقي، أو شخصية «دون جوان» أو «كازانوف»، وسواها من النماذج التي تنتجها المخيلة الأدبية في هذه اللغة أو تلك، كما يستطيع أن يتوقّف عند نماذج من

الشخصيات الدينية، كشخصية الشيطان عند ملتون في «الفردوس المفقود» وبايرون ودي فيني والعقاد في «ترجمة شيطان»، وشخصيات أسطورية وتاريخية أو سواها.

و- الأجناس الأدبية: هي قوالب فنية نظرت إليها النقد القديم على أنها ثابتة، وأقام بينها تخوماً في كتاب «فن الشعر» لأرسطو، فالملمحة غير التراجيديا، وهي غير الكوميديا والشعر الغنائي، ولذلك قسّم النقاد القدماء الشعر إلى ثلاثة أجناس: الشعر الملحمي - الشعر الدرامي - الشعر الغنائي، ولكن النقد المعاصر ذهب إلى الأجناسية (تداخل الأجناس الأدبية)، فهي تقبل التطور والنمو والتداخل والتفاعل والتوالد<sup>(19)</sup>، وقد كانت المسرحية شعراً إلى بدايات العصر الرومانسي، ثم بدأت تتحول إلى النثر، ثم تحولت الملمحة إلى رواية، وأصابها تحولات خطيرة وأحداثها وشخصياتها قبل أن تصبح رواية.

والاتصالات في الأجناس الأدبية عظيمة جداً، فقد انتقلت المسرحية شعريةً ونثريةً إلى أدبنا في العصر الحديث، وكنا شأن قصة القصيرة والرواية<sup>(20)</sup>، ولم يخل أدبنا الحديث من محاولات ملحمية شعرية بدءاً بـ «البادة هوميروس» لسليمان البستاني إلى «الإلياذة الإسلامية» لأحمد محرم، و«على بساط الريح» لفوزي المعلوف، و«عبرق» لشفيق المعلوف، و«عبد الغدير» و«عبد الرياض» لبولس سلامة وسواها.

ولا يعني ما تقدم أن الصلات الأدبية كانت تسير دائماً باتجاه واحد من الغرب إلى الشرق، وإنما كان للغرب فتوحات في الأدب الأوروبي من حيث الأجناس الأدبية، فقد كان لرحلة القصة والحكايات العربية أثر في القصة الغربية، وبخاصة ما يطلق عليه مصطلح «البيكارسك»، فللمصادر العربية (كليلة ودمنة) ألف ليلة وليلة المقامات... الخ دور في نشأة هذا الجنس الأدبي في الغرب، وإن حاول سعيد علوش أن يأخذ على الدراسات العربية المقارنة بهذا الصدد بعض المآخذ المنهجية<sup>(21)</sup>.

ز- المذاهب الأدبية: تتجلى الصلات والتأثيرات الأدبية بين الغرب والشرق العربي في أبهى صورها في المذاهب الأدبية التي انتقلت إلى الأدب العربي في القرن العشرين، وقد نشأت هذه المذاهب تحت تأثير عاملين: أولهما حركة إحياء التراث

العربي ونشر روائعه الأدبية والعودة إلى الأدب العربي القديم للتعبير عن استقلال الشخصية القومية من جهة، وإحياء الأدب العريق من جهة أخرى، وهذا ما تجلّى في معظم شعر البارودي<sup>(22)</sup>، وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وأتباعهم، فكانت الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، وثانيهما التأثير بالأدب الغربية الحديثة في الرومانسية<sup>(23)</sup>، والرمزية<sup>(24)</sup>، والواقعية، والواقعية الجديدة، والسريالية، والوجودية، وسواها من المذاهب الأدبية المستحدثة، وقد تأثر الأدب العربي الحديث شعره ونثره بها، وغدت جزءاً لا يتجزأ منه بعد محاولات التأسيس في الشعر والمسرحية والرواية والمقالة<sup>(25)</sup>.

ح - التأثيرات الأسلوبية: هي تأثيرات جزئية، لكنّها كثيرة وواضحة في الشعر العربي المعاصر، كاقتراس صورة من قصيدة لشاعر غربي شهير، مثل صورة «الرعد العقيم» في أعمال ت. س. إليوت، أو «الأرض البياض» أو «الرجال الجوف» أو صورة الازدحام وحشود البشر التي تدور في حلقة فارغة وفقدان الصلات الإنسانية وأمثالها، وقد تجلّت هذه الصور الجديدة في الشعر العربي نتيجة للمناقشة، وبخاصة في أعمال السياب وحايوي ويوسف الخال وصالح عبد الصبور وأحمد عيد المعطى حجازي ويوسف الصانع ومحمود درويش ومواهم<sup>(26)</sup>.

ط - التأثيرات النظمية: النظم عنصر من عناصر التعبير الشعري، وهو يقوم على الإيقاع، والإيقاع نسق من الأصوات المتكررة بشكل منظم منظم، سواء أكان ذلك على صورة شعر الشطرين أم كان ذلك على صورة النظام المقطعي أم شعر التفعيلة أم سوى ذلك، ولكن المهم في ذلك كلّ أن التحوّلات التاريخية لإيقاعية النظم لم تنبثق دفعة واحدة، وإنما كانت التحوّلات الإيقاعية مترامنة مع إيقاعات الحياة والعصر من جهة، ومتأثرة إلى حد بعيد بالاتصالات المختلفة بالغرب من جهة أخرى، وكان معظم المجدّدين من المطلعين على الهندسات النظمية في الغرب، فاستطاعوا أولاً أن يلغوا هيمنة القصيدة الطويلة ذات الشطرين والقافية الواحدة، وأن يستبدلوا بها الشعر المرسل أو النظام المقطعي الذي ساد في دواوين شعراء الرابطة القلمية، وأن يمهّدوا بقوة لولادة شعر التفعيلة فيما بعد؛ يقول أحد الدارسين: «ومن الأهمية بمكان أن تعرف إلى أي مدى استغلّ الشعراء المهجريون الشكل المقطعي



التقليدي الذي كان معروفاً في عصرهم، وطوّروه، وكيف أدّى ذلك إلى تعبيد الطريق أمام الشعر الحرّ في الأدب العربي الحديث. ويتعيّن علينا حينئذ أن ننعم النظر في أهمّ الدواوين التي أصدرها أفضل الشعراء المهجريين تمثيلاً لمدرسة المهجر الشمالي، الذين تركوا أثراً لا ينكر في الشعر العربي الحديث، وهم جبران، وأبو ماضي، ورشيد أيوب، ونعيمة، ونسيب عريضة<sup>(27)</sup>.

لم يكن النظام المقطعي مقتصرأ على جماعة المهجر الشمالي، وإنما انطلق إلى المهجر الجنوبي ولبنان وجماعة الديوان وجماعة أبولو بشكل خاص، كما لم يكن هذا النظام وحيداً في هذه التفاعلات والتحوّلات الإيقاعية، وإنما رافقه في ذلك الشعر المرسل والشعر المنشور والنشر الشعري والمزدوجات والرباعيات والخماسيات، وهذا مهدّ لولادة شعر التفعيلة، فيما بعد، يقول هذا الدارس: «بيد أنّ الجانب الإيجابي الأساسي في هذه الجهود أنّها شجعت الشعراء الآخرين على القيام بتجارب جديدة، وقادت إلى استخدام عدد غير منتظم من التفعيلات في الأبيات، وهي الوسيلة التي استطاعت إنتاج موسيقا جديدة، وقد استغلّتها وطوّرتها فيما بعد شعراء آخرون»<sup>(28)</sup>.

ولكنّ من المؤكّد أنّ الفاعلية في ولادة شعر التفعيلة ونشأته لم تكن وحيدة المصدر والاتجاه، فالشعر من الفنون ذات التطوّر البطيء، وبخاصة إذا كان كالشعر العربي الذي يتمتع بالقدم والعراقة، ولذلك كانت المصادر الفاعلة في التغيير في منتصف القرن العشرين مختلفة، فد «الشعراء المهجر ومدرسة أبولو والشعراء الرومانسيين والرمزيين في سورية ولبنان أثر كبير في جيل الشعراء الشبان في أواخر الأربعينيات، هذا بالإضافة إلى التأثير المباشر للشعر والنقد في أوروبا وأمريكا على هؤلاء الشعراء»<sup>(29)</sup>.

وهكذا كان الخروج على نظام الشطرين إلى النظام المقطعي إلى شعر التفعيلة نتيجة لعوامل كثيرة، أهمّها الابتعاد عن الحشو والتحرّر من سلطة القافية الموحّدة لإبراز تنوّع أنغام القصيدة وأبعادها ومستوياتها، والابتعاد عن الرتوب في موسيقا الشطرين، وملاءمة الموضوعات الدرامية والسردية ذات البناء المتصاعد الهرمي التي بدأت تتجه إليها القصيدة للارتفاع والانخفاض والحدّة والتراخي واستخدام الصورة

استخداماً عضوياً وظيفياً، وإدخال الحوار في بنية القصيدة إلى آخر ما تقتضيه طبيعة بنية كل قصيدة على حدة.

### 3.

يمكننا أن نقسم صور التأثير بحسب نوعية الاتصال، وبحسب القدرة الإبداعية عند المتلقي، وبحسب المرسل، وبحسب اتجاه الموضوع.

أد مفهوم التأثير بحسب نوعية الاتصال: نستطيع من خلال تقسيم صور التأثير بحسب نوعية الاتصال أن نجد التأثير المباشر والتأثير اللامباشر، أو التأثير بالصوت والتأثير بالصدى في أدبنا العربي الحديث.

يتجلى التأثير المباشر في الاتصال بالأدب الأخرى بلغاتها، وقد كان للدوريات دور فعال في ذلك بدءاً من أواخر القرن التاسع عشر، كاتصال رفاعة الطهطاوي ونجيب الحداد وطانيوس عبده ونقولا رزق الله وغيرهم بالثقافة الفرنسية، واتصال جبران والريحاني والعقاد وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي وسواهم بالثقافة الإنكليزية، وتبين مدى استفادة هؤلاء وسواهم من الأدب الأخرى بقدر مواهبهم وتجاربهم وأصالتهم وسماتهم الشخصية من جهة، وتعلقهم بتقاليدهم الثقافية من جهة أخرى.

ونضرب ثلاثة أمثلة على التأثير المباشر هنا، أولها الترجمة الشعرية، وقد تكون واضحة وصريحة، كما في ترجمات قصيدة «البحيرة» Le Lac الشعرية، وقد نظمها غير شاعر عربي، أو تكون واضحة وصريحة مرة، واستلهامية مرة أخرى، كما في ترجمات أسطورة «بيغماليون»، وثانيها الإحساسات، كالآلم العبقرية في الرومانسية، وهذا كثير في شعر دي موسيه ولامارتين وهوغو، وقد تجلّى في الشعر العربي الحديث في أعمال مطران وصلاح لبكي ونديم محمد وشعراء جماعة أبولو. أما المثال الثالث فهو في نموذج المرأة البغي الفاضلة في قصائد بعض الشعراء الذين اتصلوا اتصالاً مباشراً بالشعر الرومانسي الفرنسي.

هذه ثلاثة أمثلة تجلّى فيها التأثير بالصوت تأثراً مباشراً، وهذا لا يعني سلباً سيمّا في الشعر- أنّ الصوت الأول واضح ومهيمن في الصوت الثاني، ولكنّه يعني في حالات التلقي الإبداعي أنهما صوتان أخذ الثاني من الأول عنصراً، ثمّ هضمه وأضاف إليه من لغته وأسلوبه وإحساساته وتجربته ورؤاه عناصر، فحمل هذا العنصر الغريب من بيئته إلى بيئة النص الجديد ضمن تداخلات وتفاعلات نصيّة، ولذلك كانت قصيدة «البحيرة» مختلفة في ترجماتها الشعرية، فهي عند نقولا فياض وشحادة اليازجي تتراوح بين كلاسيكية الشكل والمضمون الرومانسي، وهي تستلهم عند فياض نونية ابن زيدون، ويتداخل النصّ الشعري الجديد بنصوص شعرية عربية أخرى، حتى أنّه ليغدو غريباً عن النصّ المترجم، وهي تنتمي، عند إبراهيم ناجي وعلي محمود طه إلى النظام المقطعي إيقاعياً والمدرسة الرومانسية التي اشتهرت بها جماعة أبولو لغّة، ولذلك كانت لكلّ قراءة شعرية إنتاجية لبحيرة لامارتين في الشعر العربي نكهة خاصة وأسلوب مختلف.

أما التأثير اللا مباشر (الصدى) فإننا نجده في الوساطات الإبداعية، ونقدّم مثلاً لتوضيحه من بعض شعر أبي القاسم الشابي في موضوع الغاب.

كان الشابي من أبرز الشعراء الرومانسيين العرب مع أنّه لم يكن يتقن لغةً أخرى غير العربية، وقد جاء في إحدى رسائله إلى صديقه محمد الحليوي: «تسيت أن أذكر لك أنّ ممّا طلبه منّي أبو شادي في رسالته الثانية أن أمدّه من حين لآخر ببعض الدراسات والأبحاث وعلى الخصوص في الأدب الفرنسي. فصاحبنا يعتقد أنّي أعرف الأدب الأجنبي ولذلك يطلب منّي هذا الطلب. وإنّه ليحزّ في قلبي يا صديقي ويدمي نفسي أن أعلم أنّي عاجز، عاجز، عاجز، وأنّي لا أستطيع أن أطير في عالم الأدب إلّا بجناح واحد متوفّ»<sup>(30)</sup>.

لكنّ هذا النقص دفع الشابي إلى أن يقرأ المترجمات بنهم ووعي<sup>(31)</sup>، فاستفاد منها في تكوين ثقافته النقدية وملكته الإبداعية، وكان تأثير جبران فيه كبيراً<sup>(32)</sup>، كما تأثر بأدب المهجر<sup>(33)</sup>، وبالمدرسة الغربية الرومانسية<sup>(34)</sup>، وتأثر بخليل مطران<sup>(35)</sup>،

وبالعقاد<sup>(36)</sup> وسواهم، ولكنّ تأثيره بكلّ هؤلاء لا يُخفي ما في شعره من أصالة دافقة وشاعرية متميّزة.

وحبّ الطبيعة والتغنّي بجمالها والاتّجاء إليها من أهمّ سمات الرومانسية، وجان جاك روسو عاشق الطبيعة كان يشعر أنّه مضطهد ممّن حوله، ففرّ من المجتمع الجديد وتعقيداته وزيفه إلى عالم الطبيعة البكر ببساطته وعفويته وأمنه، وهو يؤمن بأنّ الإنسان ولد خيراً، ولكنّ المجتمع أفسده، وعليه أن يعود إلى براءته وعفويته وصفاته الأوّل، ولا يتمّ له ذلك إلّا بعودته إلى أحضان الطبيعة.

لقيت أفكار روسو والرومانسيين في الطبيعة صداها في نفس جبران الذي تألم هو الآخر ممّا لاقاه من المجتمع، فتعلّق بالطبيعة بعامة وبالغاب رمز الطبيعة بخاصة، ولتعلّقه بالغاب عدد من العوامل، أهمّها حنينه الدائم إلى لبنان موطن الغابات، ولا سيّما في بلدته بشريّ، وحنينه الدائم إلى غابة مارمركيس فردوسه المفقود حيث اعتاد أن يجتمع بحلّال الظاهر وأختها، وكان اطلّعه المباشر على أعمال روسو - في أثناء إقامته في باريس - عاملاً في تشكيل حبّ الطبيعة في نفسه من جهة، وتشكيل صورة الغاب المثالية من جهة أخرى في شعره.

يقسم العالم في «المواكب» 1919م - النّهج العربيّ الأوّل الذي أبرز صورة الغاب المثالية - إلى عالمين متناقضين: عالم المجتمع، وفيه عبودية الإنسان للإنسان والمال، وفيه الرياء وحقّ القوة والحبّ المصطنع، وعالم الطبيعة المتمثّل في الغاب، وهو عالم الحرّيّة والصدق والعذل والخلود، وهو عالم جبران الذي بناه من الأحلام والأضواء الروحية.

إنّ هجرة جبران من العالم الأوّل إلى العالم الثاني هي هجرة من المكان إلى اللاّ مكان ومن الزماني إلى اللاّ زماني، ولذلك كان الغاب مسرحاً للسعادة اللاّ زمانية ويوتوبيا الخلود وصورة للمطلق واللاّ محدود، ويخرج فيه الإنسان من عالم الثنائيات إلى عالم الطمأنينة، ومن عالم التوتر والقلق والصراع إلى عالم الهدوء والموسيقا، ومن عالم الماديّات إلى عالم الروح، حيث لا موت ولا قبور، وحيث الربيع الدائم والسّرور الأبدي:

ليس في الغابات موتٌ      لا ولا فيهما القبورُ  
 فإذا نديسانُ ولّى      لم يمت معه السرورُ  
 إن هولَ الموتِ وهُمُ      بنثنى طيَّ الصُدورُ  
 فالذي عاشَ ربيعاً      كالذي عاشَ الدهورُ<sup>(37)</sup>

قد كان جبران يصدر في تشكيل صورة الغاب عن خلفية ثقافية شاملة، فراء هذه الصورة فلسفات الشرق والغرب، وثقافة أدبية وفنية واسعة، وتجربة عميقة، وموهبة نادرة، ولذلك كانت صورة الغاب في قصيدته الطويلة هذه نموذجاً ورمزاً في الشعر المهجري للطبيعة البكر.

وغاب الشابي صورة عن غاب جبران، فهو عالم مثالي داخلي صوفي، وهو بديل من الواقع، هو المكان الذي يخلو من المنغصات والصراع وعالم الثنائيات، وهو اللا مكان الذي انتقلت صورته إلى معظم شعر الطبيعة عند الشابي، ولذلك يصور غابه خالياً من أنفاس الذناب والثعالب والقيود، وليس فيه سوى الأزاهير والأعشاب العذبة وأنشيد النحل، وإذا كان جبران قد سبق الآخرين إلى غابه، فتحدث لهم عن الاستحمام بالطر والتشّيف بالنور فإن الشابي أيضاً لم يجد الوقت الكافي ليسوق شياحه إلى غابه أو ينتظرها، ولكنه سبقها إليه، ثم دعاها إلى أن تتبعه لتحيا في سعادة غامرة شبيهة بسعادته الأبدية:

واتبعيني يا شياهي، بينَ أسراب الطيورِ  
 واملئي الوادي ثغاءً، ومزاحاً وخبورِ  
 واسمعي همسَ السواقي، وانثقي عطرَ الزهورِ  
 وانظري الوادي يُغشي الضبابُ أمستينير<sup>(38)</sup>.

ويمكننا أن نتوصل - من خلال هذا التشابه في المضمون واللغة والوزن الواحد (مجزوء الرمل) والصور الجديدة - إلى أن نجد أن الطبيعة - ويمثلها الغاب - عند روسو والرومانسيين كانت المصدر الذي نهل منه جبران، فأبدع في قراءة الصوت، وأعاد صياغته وإنتاجه، وكانت قصيدته الطويلة «المواكب» نتيجة لهذه القراءة، وهي إنتاج مختلف عن إنتاج الرومانسيين الغربيين أنفسهم، فكان غاب جبران شرقياً صوفياً يعبر عن نفسيته المطلعة إلى الانعتاق والتحرر، وكان جبران المتلقي المبدع الذي حوّل التلقي إلى إرسال جديد، فكان مصدراً أو وسيطاً، بين الرومانسيين وفلسفاتهم وأدبهم والشعراء العرب في المهجر والوطن بعامة، والشابي الذي أعاد صياغة الصوت الصدى، فكان متلقياً ومبدعاً في آن معاً بخاصة.

ويمكننا أن نلحق بالتأثير اللامباشر ما يمكننا أن نسميه «التأثير الخاطي»، ويدخل هذا النوع ضمن «التشابه» Ressemblance أو «التوازي» Parallélisme إذ يكون التشابه والتوازي ناجمين عن المعطيات المتشابهة، لا عن صلة سببية، كأن يكون لدينا عملان من لغتين مختلفتين وفيما بينهما تشابه في الأنكار أو المضمون أو الصور أو الأسلوب أو سوى ذلك، ولكن ليس بينهما اتصال، ثم يجد الباحث أن مراد هذا التشابه إلى أنهما قد تأثرا بمصدر واحد من لغة ثالثة، فإذا رمزنا إلى العمل الأول بـ«أ» والثاني بـ«ب»، فإن هناك طرفاً ثالثاً هو المصدر، ونرمز إليه بـ«ج» فيكون التشابه بين أ و ب، ولكن ليس بينهما تأثير مباشر أو مراسلة أو تماس أو سببية بينهما، ولكن الصلة والسببية والتأثير قائمة بين أ و ج من جهة، وبين ب و ج من جهة أخرى، ولذلك يكون التأثير الخاطي بين (أ) و (ب).

ب - مفهوم التأثير بحسب القدرة الإبداعية عند المتلقي: نقسم مفهوم التأثير بحسب القدرة الإبداعية عند المتلقي إلى تأثير إيجابي وتأثير سلبي. أما التأثير الإيجابي فإنه يشير بوساطة الصفة «الإيجابي» إلى أن العمل الثاني لا يقل جودة وأصالة وإبداعاً وتماسكاً عن العمل الأول، مع تأكيد الاتصال فيما بينهما، وإننا لننسى الأصوات الأولى التي دخلت في تشكيل الصوت الثاني، فلا يبقى هذا الصوت صدىً للصوت الأول، وإنما هو صوت جديد باختلافاته واستقلاله ومداره الخاص، فإذا استفاد شاعر عربي من شاعر غربي في أي مجال، وكان الشاعر العربي مبدعاً فإنه يهضم ما يتلقاه، ثم ينسجه مع مكونات أخرى بلا وعي منه في نسيج خاص جديد مختلف عن النسيج في العمل الأول، وقد أشار إلى ذلك بول فاليري، فقال: «لا

شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغلّى بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدّة خراف مهضومة<sup>(39)</sup>، وقد أدرك ذلك جبران في قوله: «إنما التأثير شكل من الطعام تتناوله اللغة من خارجها فتمضغه وتبتلعه وتحول الصالح منه إلى كيانه الحيّ كما تحوّل الشجرة النور والهواء وعناصر التراب إلى أفنان فأوراق فأزهار وأثمار. ولكن إذا كانت اللغة بدون أضراس تقضم ولا معدة تهضم فالطعام يذهب سدى، بل ينقلب سماً قاتلاً»<sup>(40)</sup>.

وليس من المعيب أن يستفيد شاعر كبير من شاعر أجنبي كبير أو صغير في قضية من قضايا الإبداع الشعري، وهذه قضية هامة أكدها غير باحث في الأدب المقارن، «ونحن إذ نبحث في هذه المشكلة بحثاً منظماً، ننّه إلى أنّ عالم الأدب المقارن لا يفرّق تفرقة تقييمية بين العامل المرسل والعامل المتلقّي في عملية التأثير، فليس ممّا يمسّ الكرامة أن يتلقّى المؤلّف شيئاً، كما أنّه ليس ممّا يستحق المدح أن يرسل مؤلّف ما تأثيراً»<sup>(41)</sup>.

ويتجلّى دور المرسل في التأثير في مرحلة ما قبل إبداع العمل الثاني، ولا يدخل هذا الدور في تكوين العمل تكويناً أساسياً، فيصبح العمل الثاني نسخة عن العمل الأول، فليس المؤثر أكثر من عامل مساعد على الإبداع والإنتاج، وليس المقصود بعملية التأثير أن يترسّم الطرف الثاني خطاً الطرف الأول كلّها، فيتحوّل هذا العمل حينذاك إلى تقليد imitation، فلا بدّ من أن ينطلق الطرف الثاني في إنتاج عمله من تقاليده الثقافية، ويعبّر من خلال الأوزان والفاعلية اللغوية العربية عن تجربته من خلال تجربة الشاعر الأول التي تتماثل مع تجربة الشاعر الثاني، وقد اختارها لهذا السبب، ولو عبّر الشاعر العربي عن تجربة شاعر بوساطة الترجمة الشعرية، فإنّه لا يقلّده إلا إذا كانت موهبته عادية، وإنّما تتسرّب إلى العمل الشعري المترجم إحساسات الشاعر العربي المتمثلة في قراءة التجربة وإعادة إنتاجها، وهذا ما حدث - مثلاً - في نونية نقولا فياض، فأدخل ضمن تجربة لامارتين في «البحيرة» تقاليده الشعرية، فكانت القرابة إلى نونية ابن زيدون لا تقلّ عن القرابة بين «البحيرة» وترجمتها الشعرية، ولم تبقَ أعمال سان - جون بيرس في ترجمة أدونيس ذات انتماء إلى الثقافة الفرنسية فحسب، وإنّما غدت جزءاً من الصوت الأدونيسي ومن تراثه

الثقافي بعد أن أدخل فيه تقاليده وتجربته، ولذلك صرّح أدونيس بأن عمله المترجم ينتمي إلى سان - جون بيرس الأدونيسي<sup>(42)</sup>.

يسوقنا ما تقدّم إلى أن نلجأ إلى مفهوم الشكل العضوي للحكم على قيمة العنصر المؤثر في النصّ الجديد والمقدرة الإبداعية عند المتلقّي - المرسل، فإذا ظلّ المأخوذ رقعةً على جسد النصّ الجديد، فهذا يعني أنّ المرسل الجديد لم يستطع أن يوظّف هذا العنصر توظيفاً جديداً، أما إذا أصبح المأخوذ مكوناً من مكونات الصورة العامة والبنية الكلية فهذا يعني أنّ المتلقّي - المرسل استطاع أن يوظّف ما أخذه للتعبير عن تجربته، فثمة - مثلاً - صورة لـ «إليوت» في قصيدته «الأرض الخراب» كثر تواردها في الشعر العربي المعاصر، وبخاصة في شعر المدينة، وهو يعبر من خلالها عن الازدحام في المدينة المعاصرة وفقدان العلاقات الإنسانية في هذا العالم، وقد حضر السياب إلى لندن للمعالجة، لكنّ أوجاعه تزايدت، ولم يجد اليد الحانية والصديق المواسي أو الزوج التي تقف إلى جانب زوجها في محنته لتخفّف من آلامه ووحدته واغترابه الجسدي والروحي، وقد دفعته هذه الإحساسات المختلفة إلى أن يتوجّه إلى قصيدة «الأرض الخراب» ليستعير منها هذه الصورة، ليحوّلها من التجربة العامة التي تومح إليها القصيدة - الأمّ إلى التجربة الذاتية التي عاشها السياب في رحلته المأساوية مع المرض، وقد وظّف هذه الصورة توظيفاً عضوياً في بنية قصيدته، فتوجّه إلى زوجه البعيدة عنه في العراق يلتجئ إليها من هذا العالم الذي لا يستمع إلى أبنيه ونجواه:

بعيداً عنك أشعرُ أنني قد ضيعتُ في الرُحمة

وبنّ نواجد الفولاذ تمضغ أضلعي لقمة.

يمرُّ بي الوبى متراكضين كأنّ على سفري

فهل أستوقفُ الخطوات؟ أصرخ، أيتها الإنسان

أخي، يا أنت، يا قابيل.. خذ بيدي على الغمة!

أعني، خففِ الآلام عني واطردِ الأحزان؟

وأين سواك من أدعوة بين مقابر الحجر<sup>(43)</sup>.



أما التأثير السلبي فهو الناجم عن التقليد، واكتشافه سهل على القارئ، وذلك لأن شخصية المتلقي تذوب في شخصية المرسل التي تهيمن عليها هيمنة تكاد تكون كلية، وليس ما يجري في هذه الأحوال من قبيل التأثير، بل هو من قبيل التقليد<sup>(44)</sup>.

جـ - مفهوم التأثير بحسب المرسل: تقسم صور التأثير بحسب المرسل إلى مرسل معلوم ومرسل مجهول، أما الأول فهو فرد ذو إنتاج محدد، كنزار قباني أو شكسبير أو نجيب محفوظ وتكون فيه نسبة النص إلى صاحبه محققة، وهذا ما يغنينا عن الإطالة.

وقد يكون المرسل المجهول فرداً، وهو صاحب عمل مشهور، ولكن نسبة الإنتاج إليه غير مؤكدة وغير متفق عليها اتفاقاً تاماً، كنسبة بعض القصائد إلى شوقي في «الشوقيات المجهولة»، وقد يكون المرسل أمةً أو شعباً، وهذا ما يشكل «التقليد الشفوي» Tradiction orale.

والتقليد الشفوي خلاصة إنتاج لشعب من الشعوب، وهو ملك جماعة ومصدر إلهام لكثير من المبدعين، وهو ميدان واسع يشمل الخرافات والقصص والأساطير والشعر الشعبي والموسيقى والعادات والتقاليد والأمثال الشعبية، وكل ما ينتقل من جيل إلى جيل بوساطة الرواية الشفوية والذاكرة الجماعية، وهو مغلف بغشاء ديني أو خرافي أو أسطوري أو سحري، ويتصف بالاستمرار والتنوع، وطابعه لا شخصي<sup>(45)</sup>.

وينتقل هذا التقليد من بيئة إلى أخرى بوساطة الرحلات والهجرات والبعثات والحروب وامتزاج الشعوب والحضارات، أو عن طريق الرقيق والجواري، كما حدث مثلاً في نقل زنوج أفريقيا إلى أمريكا، وقد صحبوا معهم عاداتهم وتقاليدهم وموسيقاهم وأغانيهم وغير ذلك.

وتتطور التقاليد الشفوية أفقياً وعمودياً، وهي تتطور أفقياً بتعدد الشعوب وبانتقالها من مكان إلى آخر بوساطة الرحلات والهجرات وأمثالها، فيفرض عليها المكان الثاني «المتلقي» مذاقاً خاصاً يتلاءم مع خصوصيته القومية، فتتغير الأسماء وبعض العادات والتقاليد والمعتقدات، وينتاب الحدث شيء من التطوير، وبخاصة في الحكايات الشعبية.

وتتطور التقاليد الشفوية عمودياً بانتقالها عبر الزمن من جيل إلى جيل، فيُضيف الجيل المتلقي مزيداً من الإبداعات التي تعود إلى التغيرات الزمنية والذاتية، وتكون هذه الإبداعات استمراراً للماضي الذي تلقاه هذا الجيل أو ذاك عن سلفه، وهي في الوقت ذاته محطة ومصدر من مصادر الإبداع المستقبلي، وهكذا...

د - مفهوم التأثير بحسب اتجاه الموضوع: نقسم صور التأثير بحسب اتجاه الموضوع إلى تأثير توافقي وتأثير معكوس، ويتجلى الأول منهما في أن يكون العملان: المرسل والمتلقي متوافقين في رسم الأحداث أو الشخصيات أو الصورة العامة، وهذا كثير في الأدب المقارن، ويمكننا أن نسميه أيضاً «التأثير الترسيمي»، وتتجلى سلطة المرسل في هذا النوع أحياناً بانتشار أفكاره وموضوعاته وصوره ونماذجه في الأدب المستقبل، ولنا في ترجمات «البحيرة» وصور «الألم العبقري» وصورة «البغي الفاضلة» و «المرأة الملاك» في الرومانسية وغيرها ما يغنينا عن الإطالة.

ويكون النقص والإعجاب أحياناً باعثن على التأثير التوافقي، وقد يشكّلان باعثن قوين مركبين على هذا التأثير، فالاطلاع على ما عند الآخر من آراء وصور أو أفكار أو نماذج أو أجناس أدبية يفتقر إليها الأدب المتلقي يدعو إلى مثل هذا التأثير، فمارون النقاش مثلاً كان تاجراً يتنقل بين بيروت وإيطاليا، وكان يتردد في أثناء إقامته في بعض المدن الأوروبية على المسرح، فأدهشه ما كان يراه، ووجد أن أدبه يفتقر إلى مثل هذا الفن، فنقله إلى العربية، وكذلك كانت صورة «البغي الفاضلة» في الرومانسية جديدة على الفكر والأدب العربيين، وبخاصة في أواخر القرن التاسع عشر، إذ مرّت البلاد العربية بمرحلة شبيهة إلى حدّ ما بالمرحلة الرومانسية في أوروبا، فأخذت هذه الصورة تتردد على الشعر العربي الحديث، وكانت دافعاً لوجود القصة الشعرية من جهة، وإطالة العمل الشعري من جهة أخرى.

أما التأثير المعكوس *influence à Rebours* فهو يعني الاختلاف والتعدد والتنوع في الأدب المقارن، ولكنه غير الاختلاف في مدرسة الأدب المقارن الأمريكية، لأنّ التأثير المعكوس -هنا- نتيجة من نتائج الاتصالات المباشرة، وقد يكون هذا التأثير نتيجة للتقاليد النظميّة المختلفة بين لغتين لكلّ منهما أصوله النظمية والإيقاعية،

ويختلف التأثير المعكوس لغةً وأسلوباً وصوراً، وقد يكون حول موضوع من الموضوعات، أو حول شخصية من الشخصيات التاريخية، وهذا ما وجده محمد غنيمي هلال في تأثر أحمد شوقي في مسرحيته الشعرية «مصرع كليو باترا» 1927م بالأعمال المسرحية الغربية الكثيرة التي أظهرت كليو باترا (76-30 ق.م) على أنها امرأة شرقية مصرية مستهترّة بغبي، ولذلك حاول شوقي أن يردّ إليها اعتبارها أمام التاريخ بصفتها ملكة مصرية تقدّم مصلحة وطنها على حبّها، وقد تأثر شوقي بأولئك الأدباء والمؤرخين تأثيراً عكسياً<sup>46</sup>.

#### 4.

ثمة نفر في مقولة التأثير حاول بعض المهتمين بالأدب المقارن الولوج منها للانقضاض على هذه المقولة، وأهم المآخذ:

أ- المفهوم السببي: تركز الصلات الأدبية في المدرسة الفرنسية على مفهوم السببية، وهو يشكّل ثغرة دلف من خلالها أعلام المدرسة الأمريكية وأنصارهم، ويتجلى هذا المفهوم في أنّ للمرسل الدور الأعظم في العملية الإبداعية عند المتلقي، والتفسير السببي آلي، وهو رجوع إلى الماضي بلا نهاية وبلا جدوى، فقال رينيه ويليك في هذا المجال: فوما عاد للظهور كان إلى حد كبير هو تلك الحقائقية الموروثة عن التراث التجريبي الوضعي العام الذي يدعمه مثال الموضوعية العلمي والتفسير العلي. وكان ما حققه المشتغلون بالأدب المقارن في فرنسا لا يعدو التجميع الضخم للأدلة الخاصة بالعلاقات الأدبية، خاصة فيما يتعلق بتاريخ مكانة الكتاب وبالوسطاء ما بين الشعوب - بالرحالة والمترجمين والمعرفين - والفرضية المسلّم بها في مثل هذه البحوث هو وجود الحقيقة الحيادية التي يظنّ أنّ من الممكن ربطها بغيرها من الحقائق التي سبقتها كما تربط حبات العقد بالخيط، لكنّ مفهوم العلة بمجمله في الدراسة الأدبية مفهوم تعوزه النظرة النقدية، إذ لم يبرهن أحد لحدّ الآن أنّ عملاً فنياً ما علته في عمل فني آخر حتى ولو جمعنا أوجه التماثل والشبه. ولقد يكون العمل الفني اللاحق مستحيلاً بدون العمل الفني السابق، ولكن لا يمكن التدليل على أنّ السابق علة للآحق، ولذا فإنّ مفهوم الأدب الذي تقوم عليه هذه

الدراسات مفهوم خارجي غالباً ما تُعيبه العواطف القومية الضيقة، والرغبة في حساب الثروات الثقافية، أي حساب الدائن والمدين في أمور الفكر<sup>(47)</sup>.

ب - المركزية الأوروبية: تنهم أيضاً مقولة التأثير والدراسات التي قامت عليها بالتركيز على الأدب الأوروبي بعامة، والأدب الفرنسي بخاصة، وكأنّ الأدب لا يعرف إلاّ اتجاهات واحداً وقوة واحدة، وكأنّ أوربة هي الشمس التي تُرسل أضواءها إلى الأجرام المظلمة، وبهذا تكون دائماً هي الدائنة والعالم مديناً، وتكون هي المرسلة والعالم متلقياً، وتكون هي المبدعة والعالم مقلداً.

ج - المنهج التاريخي وتاريخ الأدب: يذهب أعلام المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن إلى أنّ المدرسة الفرنسية شغلت نفسها بدراسة الصلّات والمبادلات والتحقّق منها، وابتعدت عن النصّ ودراسته، ولذلك هي - من وجهة نظرهم - تنتمي إلى تاريخ الأدب أكثر ممّا تنتمي إلى الأدب والنقد الأدبي.

د - الاهتمام بكتاب الدرجات الدنيا: تنهم مقولة التأثير بأنّها تهتمّ أحياناً بكتاب من الدرجات الثانية والثالثة والرابعة، والمهم عند المقارن أن يجد ضالته في هذا النصّ أو ذاك ليقيم عليها دراسته، وكأنّ المركزية في الأدب هي الغاية والأدب هو الوسيلة.

لا بدّ من القول أولاً إنّ أيّ نظرية أو مقولة أو منهج لا يتحمّل وحده تبعة سوء التطبيق بنية القصديّة أو بسواها، والمفهوم السببي الذي دلف منه أعلام المدرسة الأمريكية، وفي مقدّماتهم ويليك، هو قانون الحياة نفسها، فالكبير يتعلّم الصغير، ويؤثر السابِق في اللاحق والقويّ في الضعيف، ولكنّ الحياة لا تجري على وتيرة واحدة، فهي متحرّكة دائماً، وثمة شعوب تنتهي لتولد شعوب أخرى، وتهمد أمم قليلاً، لتعود إلى حيويّتها مرّة أخرى، ولذلك ليس المهمّ من يرسل التأثير، ولكنّ المهمّ أن يتعلّم الصغير، ويتقدّم اللاحق، ويقوى الضعيف، والأهمّ من ذلك كله أن يتجاوز الضعيف بقوّة الجديدة دائرة التلقّي إلى دائرة الإنتاج والخصوصية، فيخرج من محطات الاستقبال إلى محطات البثّ.

ثمّ إنّ الشاعر الكبير لا يعيبه أن يتأثر، بل على النقيض من ذلك، فالتأثر يشبه خميرة فعالة خمرت العجين وأنضجته، وهي ليست أكثر من عامل مساعد على

معرفة الذات، ونحن ندعو - في عصر القراءة والتلقي - إلى القراءة والانفتاح على آفاق لا محدودة لإنتاج التعدّد والاختلاف والمنافسة لمعرفة ذاتنا على حقيقتها، ثم إن لنا أمثلة على ذلك في هذا المجال، فشكسبير كبير أدباء الإنكليز - مثلاً - أخذ المزيد من سواه، ولكنه بقي كبيراً، وكذا شأن المتنبي الذي فقه حكم اليونان وأمثلتهم وأمثالهم وصاغها شعراً لا يدلّ إلا على أسلوبه وخصوصيته، وماذا يضير السياب أو خليل حاوي إذا تأثروا باليوت أو سواه وأنتجا شعراً عربياً خالصاً؟ ثم ألم يتأثر اليوت نفسه بالشعر الرمزي الفرنسي؟!

ثم إن مبدأ التأثير لا يضير الأدب والفكر العربيين، بل هو يعزّز حضورهما، فالأدب العربي كان في كثير من مراحل مرصلاً ومعلّماً ومتبوعاً، ويمكننا أن نتوقف في مجال الميثاق - مثلاً - عند ميثاق جلجامش وتأثيراتها في الشخصيات الأسطورية الإغريقية، ونجد في مجال الدين أنّ مهبط الديانات السماوية في بلاد العرب، وانتشرت منها شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، وتطالعنا في مجال الأدب الشعبي حكايات «ألف ليلة وليلة» مفتوحاتها في رواية عصر التنوير الفرنسية بعد أن ترجمها المستشرق أنطوان غالان (1646-1715م) بدءاً من عام 1703م فصدرت في اثني عشر مجلداً، وقد حُذف منها التكرار والشعر والاستطرادات والصور الجنسية الفاضحة، وكان غالان قاصّاً بارعاً، فصاغها صياغة جديدة، فنجحت نجاحاً منقطع النظير، وتركت بصماتها على كثير من الأعمال الفرنسية والألمانية والإنكليزية والإسبانية، وتأثر بها أعظم كتاب أوربة من أمثال فولتير وغوته وألكسندر ديماس الأب وسواه.

ويمكننا أن نتوقف في القرن العشرين عند شاعر فرنسا لويس أراغون في عمله الضخم le Fou d Elsa الذي استقاه من سيرة مجنون بني عامر وسيرة أبي عبد الله الصغير، فضلاً عن التأثيرات الإسلامية في الكوميديا الإلهية وأعمال غوته وتأثيرات الموشحات والمقامات في الأدب الإسباني، ولذلك فإن التأثيرات العربية في الفكر والأدب الأوروبيين لا تقلّ عن التأثيرات الأوروبية في الفكر والأدب العربيين<sup>(48)</sup>، وإنّ اتجاه حركة التأثيرات بين العرب والغرب متداخلة متعاكسة متفاعلة، ولذلك فإنّ الفكر والأدب العربيين يقفان تاريخياً بشموخ إزاء الآخر لمنعتهما وأصالتها.

وتوقف أخيراً في مفهوم التأثير عند منظوري المماثلة والمقابلة من جهة، والتناص من جهة أخرى، وهذا لا يلغي المنهج التاريخي، وإنما يعزّز وجوده في عملية النقد الأدبي، ويقرب مدرسة الأدب المقارن الفرنسية من النقد الأدبي نفسه.

يرتبط مبدأ المماثلة بمبدأ المقابلة، فالمماثلة شرط من شروط التأثير، وهذا يعني أنّ هناك سابقاً ولاحقاً، فمنظور المماثلة يتضمّن رغبة اللاحق في مماثلة السابق تحت تأثير الإعجاب، أو بدافع توكيد انتماء اللاحق للسابق، فإذا ظلّ اللاحق ضمن هذا المنظور فإنه يقدم صورة مشوّهة عن العمل السابق، وهي صورة تكرر ما تقوله الصورة الأولى غالباً، وهنا يظلّ العمل اللاحق في دائرة التقليد، ويظلّ السبق الزمني مقترناً بالسبق الفني، كما يظلّ الأصل أصلاً والفرع فرعاً.

أما مبدأ المقابلة فهو يتضمّن في داخله المنافسة والوصول إلى التفوق والتجاوز، وتعني المقابلة مقابلة النموذج المتقدم زمنياً بالنموذج المتأخّر زمنياً رغبة في إثبات التفوق، وتحقيق السبق الفني ما دام تحقيق السبق الزمني المحسوم لمصلحة المرسل والأصل والأبوة قد تعدّدت، ولكن التفوق الفني أو السبق الفني لا يلغي الحبل السريّ أو الإعجاب أو السبق الزمني، أو الانتماء الذي يصل العمل المتأخّر بالعمل المتقدم زمنياً، وهذا يعني أن المنهج التقليدي لا يلغي المنهج التاريخي، أو المقارنة بين عمليتين بينهما هذا الحبل السري، والمحاكاة - هنا ليست ساذجة، ولكنها محاكاة أرسطية مبدعة، وهكذا تتحقّق الأصالة في التأثير بعد عملية التلقّي المبدع، فالتأثير لا يحلّ أصالة محلّ أخرى، بل هو من باب أولى، ذلك الذي يحزّر «الأصالة من بعض قيودها الإقليمية أو الظرفية. كلّ تبديل في الأصالة هو فعل تبني لأصالة أخرى، وثمة فرق كبير بين أن نبني جديداً أو أن نبتّاه»<sup>(49)</sup>، وليس ذلك فحسب، ولكن التأثير لا يعني التقليد، وإنما يعني التجديد والإبداع والخروج على الجمود والأشكال القديمة إلى آفاق واسعة، فممن يقلّ تأثيراً يقلّ حركة البحث عن أشكال جديدة أكثر تعبيراً وأفضل تعبيراً عن أشكال سابقة<sup>(50)</sup>.

وتعني المقابلة فيما تعنيه التعدّد والاختلاف والأصالة، فعملية التأثير تعني التعدّد، أي القدرة على استيعاب الآخر ومواجهته، ويتضمّن استيعاب الآخر إبداعياً التركيب والاختلاف، فانت، حين تعرف الآخر، تقدّم صورتك وصورته، وهذا يعني أنّك تقدّم

صورة الآخر ضئيلة، كاللقاح الذي يحمل جرثومة المرض مخففة بهدف الصحة، ولتحرير كريات الدم وتشيطها، ولذلك أنت تقترب من المرض لتبتعد عنه، وتقترب من الآخر لمعرفة وتحصن منه، والآخر يعيش معك في منزلك اليوم، ولذلك أنت تحمل الآخر في ذاتك، لتتحول بتحويله والذات إلى إنتاج جديد منفتح على الآخر ومعبّر عن الأصالة والتجديد والحياة في آن معاً.

ولا تخرج مقولة التناص عن مبدأ المقابلة كثيراً، فالتناص - مصطلحاً - تشكيل نصّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلاً وظيفياً، بحيث يغدو النص الجديد خلاصة لعدد من النصوص التي امتحت الحدود بينها، وكأنها حطام لمعدن ماء، أو حطام لأنواع من المعادن أعيد تشكيلها وصياغتها تشكيلاً جديداً بحيث لا يبقى بين النصّ الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البقع التي تشير أو توهم إلى مرجعها، ولذلك يدخل اللا شعري في الشعري، ويتفاعل معه، ويتضام، ويتواشج، ويتعاقد، ويتداخل، حتى يغيب الأصل غيباً لا يدركه سوى أصحاب الخبرة<sup>(١٥)</sup>، ولذلك يشتمل التناص على منظوري المماثلة والمقابلة معاً، وإن كانت الحوارية في التناص بديلاً من المماثلة.

يتفق مفهوم التأثير إبداعياً مع التناص، ولكنه يختلف معه في تأثير المحاكاة، وأهم وجوه الاتفاق مبدأ السابق واللاحق، فالنصّ الجديد إنتاج لنصوص قديمة معروفة أو غير معروفة، أو هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص الكائنة في الذاكرة أو القابعة في اللا وعي، وهذا يعني أنّ النصوص تتسلّل إلى داخل نصّ آخر، حتى إنّه لا يعود ثمة وجود لنصّ محايد أو بريء فإذا كان النصّ الجديد يقلّد الأصل بنية القصيدة ابتعد التأثير عن التناص، وإذا كان النصّ الجديد يمتصّ ويحوّل النصّ القديم ويتحوّل معه وفيه، ويذوبان ذوباناً كلياً لإنتاج نصّ مستقلّ له سمات جديدة، فإنّ التأثير يتلاقى مع المقابلة والتناص، لأنّ حضور هذه السمات الجديدة طاع وملموس، وتراجع، حينذاك، سلطة النصّ القديم لتفسح المجال لسلطة أخرى بولادة نصّ مغاير، فيعيش النصّ على أنقاض نصّ آخر.

وبعد، فإنّ مفهوم التأثير بحاجة اليوم إلى إعادة تحديد، وبخاصة إذا لم تكن دراسة التأثيرات غاية بذاتها، «ويجب تغيير طابع دراسات التأثير بحيث توفر إضاءة

مباشرة على توفر قراءة الأعمال الأدبية وتعلقها المتبادل معاً. ولتحقيق هذا فإننا بحاجة إلى قراءة تخيلية وحساسة مشفوعة بتصوّر حيّ لتأريخ الأدب يركّز على وعي بالاعتماد المتبادل بين التاريخ والتقد. وتبديل المصطلحات لن يغيّر هذه الحاجة. مفهوم التأثير بحاجة إلى إعادة تحديد. يجب استخدامه بفهم ودقيق لمجاليه وحدوده، ولكنّه جزء هام في التجربة الأدبية، وهو من القيمة والأهمية بمكانة توجب عدم إهماله<sup>(52)</sup>.

ونقول أخيراً إنّ المنهج العلمي الرصين الذي يستند إليه مفهوم التأثير ما زال هو الأكثر رصانة وقوةً وعلمية بالرغم مما لاقاه من خصومات، وما زال المنهج الوحيد من مناهج الأدب المقارن الذي يطمئنّ إليه الباحث الحصيف، وإن كان ذلك لا ينفي ما لبعض المناهج الأخرى من فوائد، ولكنها تظلّ خارج دراسات الأدب المقارن، ومن هنا أرى أن أنهي هذا البحث برأي لأحد الدارسين في هذا المجال: «هذا المنهج الذي عرضنا لملامحه الرئيسية في كتابات د. محمد غنيمي هلال هو «منهج المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، وهو الأكثر علمية وأصالة من منهج المدرسة الأمريكية التي لا تهتمّ بإثبات الصلة التاريخية بين الآثار الأدبية، بل تميل هذه المدرسة إلى دراسة مؤلفات الأدب كيفما اتفق على طريقة الموازنات التي تستند إلى إظهار التشابه والاختلاف بين تلك المؤلفات، وذلك في نظري لا جدوى منه، بل هو إطار سطحي يحتوي على معلومات عامة لا يسندها المنهج العلمي»<sup>(53)</sup>.



## المواضع:

(1) انظر: فان تيغم، ب: الأدب المقارن، تر. سامي مصباح الحسامي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، د. ت. ص ص 18-19، ومكي، د. الطاهر أحمد: الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987م، ص 194.

(2) الأدب المقارن، ص 6.

(3) المصدر نفسه، ص 19.

(4) Francois: La littérature comparée, (Que sais -Guyard, Marius je? -

N 499), paris, 4 e éd. 1965, p. 12.

(5) الأدب المقارن، ص 19.

(6) انظر: مكي، د. الطاهر أحمد: الأدب المقارن، ص ص 237-241.

(7) Van Tieghem, Philippe: les influences étrangères sur la littérature française

(1550)، Presses universitaire de France, paris, 1961, p. 130.

(8) ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، 1977م، 517/3-518.

(9) العقاد، عباس محمود، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ط3، 1965م، ص 192.

(10) المرجع نفسه، ص 193.

(11) انظر: مكي، د. الطاهر أحمد: الأدب المقارن، ص ص 201-226.

(+) تتلمذ محمد غنيمي هلال على يد «جان - ماري كاريه» Jean - Marie Carré المتوفى سنة 1954.

(12) انظر: هلال، د. محمد غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، د. ت، ص ص 429-437.

(13) انظر تقديم الدكتور صالح الأشتري لترجمة مسرحية «عنترة» التي قام بها إلياس غالي وراجعها الدكتور صالح الأشتري، وهي من منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الفن الحديث العالمي، دمشق، د. ت، ص 8.

(14) انظر: حسان، د. عبد الحكيم، أنطونيو وكليوباترا - دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ط2، 1987م، وانظر: شوقي، أحمد: مصرع كليوباترا

(15) انظر: سلوم، د. داود: دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1984م، ص ص 138-165.

(16) انظر دراستنا التطبيقية لمسرحية «مجنون ليلى» في كتابنا: المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص ص 46-63.

(17) انظر المرجع نفسه، ص ص 14-15.

(18) للتوسع انظر دراستنا: صورة المرأة في الشعر الرومانسي: دراسة مقارنة بين الشعر الفرنسي والشعر العربي الرومانسيين، الموقف الأدبي، ع 244، آب 1991م.

(19) للتوسع انظر: جبرار: مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985م، ثم ترجمه عبد العزيز شبيب، وراجعه حمادي صمود، ونشره المجلس الأعلى للثقافة بمصر بعنوان «مدخل إلى النص الجامع»، 1999م، وهذا ما قامت عليه رسالتنا في الدكتوراه، وهي بعنوان: «القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية»، - جامعة دمشق - 1986م، وهي تتناول تطور القصيدة الغنائية المعاصرة واتجاهها إلى التعبير الدرامي، وانظر دراستنا: تداخل الأنسجة في الشعر العربي المعاصر، مجلة جامعة دمشق للأدب والعلوم الإنسانية والتربوية، م 15، العدد الثالث، 1999، ص ص 9-41.

(20) للتوسع انظر: نجم، د. محمد يوسف: القصة في الأدب العربي الحديث 1870-1914م، ونجم، د. محمد يوسف: المسرحية في الأدب العربي الحديث، وهلال، د. غنيمي محمد: الأدب المقارن، وسلوم، د. داود: دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، ص 231 وما بعدها.

(21) انظر: علوش، د. سعيد: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص ص 22-223، وينبغي أن ننبّه هنا - على أن هذه الدراسة قد صدرت بعد عام ضمن دراسة موسّعة لعلوش، وهي

تشكّل القسم السادس من كتابه الضخم الذي كان في الأصل رسالة للدكتوراه نُوقِشت بجامعة السوربون الثالثة في عام 1982، ثم نُشرت بعنوان: «مكوّنات الأدب المقارن في العالم العربي»، الشركة العالمية للكتاب لبنان وسوشيريس المغرب، ط1، 1987م، والقسم السادس من ص 455 إلى ص 554.

(22) للتوسّع انظر: الموسى، د. خليل: البارودي رائد النهضة الشعرية الحديثة، دار ابن كثير، دمشق - بيروت، ط1، 1999م، والتناص والنصّ الغائب في معارضات البارودي، مجلة جامعة دمشق، م 14، ع 1، 1998م، ثم نُشر البحث ضمن كتابه: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث (مرحلتا الإحياء والرومانسية)، مطبعة اليازجي، دمشق، 2001م.

(23) للصلات الرومانسية بين الأدبين الأوروبي والعربي انظر: بلاطة، عيسى: الرومنطيقية ومعالها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1960م.

(24) للتوسّع في تأثير الرمزية انظر: كرم، أنطون غطّاس: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشف، بيروت، 1949م، والجندي، د. درويش: الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، 1958، وأحمد، د. محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ومنصور، د. منافذ: مدخل إلى الأدب المقارن سعيد عقل وبول فاليري، مكتبة صادر، بيروت، 1980م.

(25) انظر: هلال، د. محمد غنيمي: الأدب المقارن، ص ص 374-418، ومندور، د. محمد: الأدب ومناهجه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م.

(26) للتوسّع انظر الفصل الثاني، وهو فصل طويل، بعنوان: «المؤثرات والمكوّنات الخارجية بنية القصيدة العربية الحديثة»، وهو ضمن مخطوط مقدّم إلى اتحاد الكتاب العرب بعنوان: «القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة».

(27) موريه، س: الشعر العربي الحديث (1800-1970) -تطوّر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر. د. شفيق السيّد و د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م، ص 159.

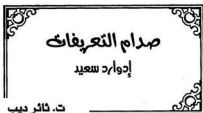
(28) المرجع نفسه، ص 226.

(29) المرجع نفسه، ص 283.



- (30) رسائل الشابي (إعداد محمد الحليوي)، منشورات دار المغرب العربي، تونس، ط1، 1966م، والرسالة بتاريخ 22 فيفري 1933م - ص ص 101-102.
- (31) انظر: أبو شادي أحمد زكي، على هامش كتاب الشابي، الأديب، س12، ع8، آب 1953م، ص 48، وأبو شادي، د. أحمد زكي: قضايا الشعر المعاصر، دار الكتاب العربي، مصر، 1959، ص 120، وكرو، أبو القاسم محمد: آثار الشابي وصداه في الشرق، مطابع دار الغندور، بيروت، ط1، 1961م، ص 15.
- (32) انظر: كرو، أبو القاسم محمد: الشابي، مطبعة دار الكتب، بيروت، ط2، 1954م، ص 74، وكرو، أبو القاسم محمد: كفاح الشابي، مطبعة الترقى، تونس، ط2، 1957م، ص 89، والتليسي، خليفة محمد: الشابي وجبران، دار الثقافة، بيروت، ط2، الصفحات 47 و 54 و 56 و 58 و 59 وسواها.
- (33) انظر: الجندي، د. درويش: الرمزية في الأدب العربي، مطبعة الرسالة، مصر، 1958م، ص ص 430-431، والناعوري، عيسى: أدباء من الشرق والغرب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1966م، الصفحات 14 و 74-75.
- (34) انظر: التليسي: الشابي وجبران، الصفحات 39 و 44 و 242.
- (35) المرجع السابق، ص 190، وكرو: آثار الشابي، ص 15.
- (36) انظر: التليسي: الشابي وجبران، ص 219.
- (37) المجموعة العربية، دار صادر، بيروت، ص 362.
- (38) ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة، بيروت، 1972م، ص ص 373-374، وانظر قصيدته «الغاب» ص 460 وما بعدها.
- (39) نقلاً عن محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص ص 17-18.
- (40) المجموعة العربية، ص 555.
- (41) فايسشتاين، أولريش: التأثير والتقليد، تر. مصطفى ماهر، فصول، م3، ع3، إبريل - يونية، 1983م، ص 19، وانظر: فليتش، جون: نقد المقارنة، تر. نجلاء الحديدي، فصول، م3، ع3، 1983م، ص 63.

- (42) انظر: أدونيس: سائد جون بيرس وأنا، مواقف، ص 7، ع 29، 1974م.
- (43) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة بيروت، 1971م، ص 255.
- (44) فايسشتاين: التأثير والتقليد، ص 19.
- (45) للتوسع انظر: سلامة، د. نبيل جورج: التراث الشفوي في الشرق الأدنى ومنهجية حمايته، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1986م.
- (46) الأدب المقارن، ص ص 16-17.
- (47) ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، تر. د. محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شباط، 1987م، ص ص 330-331.
- (48) أقام الدكتور داود سلوم الباب الثاني من كتابه «دراسات في الأدب المقارن التطبيقي» على الأثر العربي في الآداب العالمية، فتحدث عن أثر اللغة العربية في اللغات الأجنبية، وأثر ألف ليلة وليلة في الأدب الإنكليزي في القرن التاسع عشر، وحكايات التراث العربية وأثرها في القصص الشعبية الهندية، والأثر العربي والإسلامي في كتاب «الديوان الشرقي» لغوته... الخ (ص ص 41-216).
- (49) منصور، مناف: مدخل إلى الأدب المقارن، ص 120، <http://120>.
- (50) المرجع نفسه، ص 121.
- (51) انظر دراستنا: التناص والأجنبية في النص الشعري المعاصر، الموقف الأدبي، ع 305، ص 26 أيلول 1996م، ص 81.
- (52) بلوك، هاسكل: مفهوم التأثير في الأدب المقارن، ضمن كتاب «دراسات في الأدب المقارن»، تر. د. محمد الخزعلي، مؤسسة حمادة، إربد الأردن، 1995م، ص 47.
- (53) صالح، د. عبد المطلب: مباحث في الأدب المقارن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م، ص 94. ■



ظهرت مقالة صموئيل. ب. هنتغتون "صدام الحضارات؟" في الـ *Foreign Affairs* صيف العام 1993، لتعلن في جملتها الأولى أن "السياسة العالمية تدخل طوراً جديداً". وقد عنى بذلك أنه في حين كانت الصراعات التي شهدها العالم في الماضي القريب تدور بين اتجاهات إيديولوجية تضع العوالم الأول، والثاني، والثالث في معسكراتٍ متحاربة، فإن أسلوب السياسة الجديد يقتضي صراعاتٍ بين حضاراتٍ مختلفة، ويُفترض أنها متصادمة: فالانقسامات الكبرى بين البشر سوف تكون انقسامات ثقافية، وكذلك المصدر الأساسي للصراع... صدام الحضارات سوف يسيطر على السياسة العالمية. ويوضح هنتغتون بعد ذلك أن الصدام الأساسي سوف يكون بين الحضارة الغربية والحضارات غير الغربية، بل إنه يكرّس معظم مقالته لمناقشة نقاط الاختلاف الأساسية، سواء كانت موجودة بالقوة أم بالفعل، بين ما يدعوه الغرب من جهة أولى، والحضارتين الإسلامية والكونفوشية من جهة أخرى. أمّا من حيث التفاصيل، فهو يولي الإسلام قدرًا من الاهتمام لا يضاهيه اهتمامه بأي حضارة أخرى، بما في ذلك الغرب.

واعتقادي أن قَدراً كبيراً من الاهتمام اللاحق بمقالة هنتغتون، وبالكتاب العقيم والثقل الذي تلاها عام 1995، قد نَجَمَ عن التوقيت الذي ظهرت به، وليس عما تقوله على وجه التحديد. فمنذ نهاية الحرب الباردة، وكما يشير هنتغتون نفسه، جرت محاولات فكرية لرسم خارطة الوضع العالمي الناشئ؛ ومن بين هذه المحاولات وجهة نظر فرانسيس فوكوياما بشأن نهاية التاريخ والأطروحة التي قُدِّمَتْ في الأيام الأخيرة من إدارة بوش، أو نظرية ما دُعيَ به «النظام العالمي الجديد». ومؤخراً قام كلٌّ من بول كينيدي، وكونور كروز أوبراين، وإريك هوبسباوم بالشيء ذاته - في النظرة التي ألقوها على الألفية الجديدة - مع إيلاء اهتمام كبير إلى أسباب الصراعات المقبلة، تلك الأسباب التي وفَّرت لهم دواعي الذعر والإحساس بالخطر. ويتمثل جوهر رؤية هنتغتون (وهي في الحقيقة ليست رؤيته الأصلية) في فكرة الصدام الذي لا نهاية له، أو في مفهوم الصراع الذي يزحف بسهولة على الفضاء السياسي الذي بات شاغراً بعد حرب الأفكار والقيم المطَّردة ثنائية القطب التي جسَّدتها الحرب الباردة غير المأسوف عليها. ولذلك لا أحسب أن من الخطأ الإشارة إلى أن ما يقدمه هنتغتون في مقالته هذه - خاصة أنها موجهة في المقام الأول إلى صناع الرأي والسياسة في واشنطن من المشتركين في *Foreign Affairs*، المجلة الأميركية الأبرز التي تتناول السياسة الخارجية - هو طبعاً أعيدَ سبكها من أطروحة الحرب الباردة، ومفادها أن الصراعات في عالم اليوم والغد ستبقى في جوهرها صراعات إيديولوجية وليس اقتصادية أو اجتماعية؛ وبذلك تبقى إيديولوجيا معينة، هي إيديولوجيا الغرب، تلك النقطة أو ذلك المحلّ الذي يدور حوله كل شيء آخر في رأي هنتغتون. هكذا تتواصل الحرب الباردة في واقع الأمر، إنّما على جبهاتٍ كثيرة هذه المرة، حيث يكافح كثيرٌ من أنظمة القيم والأفكار الرصينة والأساسية (مثل الإسلام والكونفوشية) بهدف الصعود بل والسيطرة على الغرب. فلا عجب، إذًا، أن يختم هنتغتون مقالته بِمَسْحٍ مُقْتَضِبٍ لما يمكن أن يفعله الغرب لكي يحافظ على قوته ويبقي خصومه المزعومين ضعفاء ومنقسمين (على الغرب أن «يستغلّ الخلافات والصراعات بين الدول الكونفوشية والإسلامية؛ ... ويدعم ما في الحضارات الأخرى من جماعاتٍ تتعاطف مع القيم والمصالح الغربية،

... ويعزّز المؤسسات الدولية التي تعكس المصالح والقيم الغربية وتضفي الشرعية عليها... ويزيد تورّط الدول غير الغربية في هذه المؤسسات،<sup>أص 49</sup>.

يلجّ تصوّر هنتغتون بكلّ هذه القوة إذاً على أنّ الحضارات الأخرى تتصادم بالضرورة مع الغرب، كما تتسم الوصفة التي يقدمها عمّا ينبغي للغرب أن يقوم به لكي يظلّ منتصراً بكلّ هذه العدوانية والشوفينية، مما يضطرنّا إلى الاستنتاج بأنّه مهتمّ في حقيقة الأمر باستمرار الحرب الباردة وتوسيعها أكثر من اهتمامه بتقديم أفكار تساعد على فهم المشهد العالمي الراهن أو بمحاولة المصالحة بين الثقافات المختلفة. فهو يقول في الصفحة الأولى إن الأمر لن يقتصر على استمرار الصراع بل سيتعداه إلى أنّ «الصراع بين الحضارات سوف يكون آخر أطوار الصراع في العالم الحديث». وينبغي أن تفهم مقالة هنتغتون على أنّها دليلٌ بالغ الاقتضاب وفجّ التعبير في فنّ الإبقاء على حالة الحرب في عقول الأميركيين وسواهم. بل يمكن القول إنّ هذه المقالة تنطلق من وجهة نظر مخططي البنتاغون ومنفّذي وزارة الدفاع الذين لعلمهم فقدوا مهنهم مؤقتاً بعد نهاية الحرب الباردة، لكنهم وجدوا الآن لأنفسهم وظيفة جديدة. وتبقى لهنتغتون فضيلة واحدة على الأقل تتمثّل في التأكيد على أهمية المكوّن الثقافي في العلاقات بين البلدان، والتقاليد والشعوب المختلفة.

والمؤسف هو أنّ «صدام الحضارات» يشكّل ذلك السبيل الناجع في مقاصمة شتى المشكلات السياسية أو الاقتصادية وجعلها مستعصية على الحلّ. فمن اليسير تماماً أن نرى، على سبيل المثال، كيف يمكن إذكاء العداء الغربي تجاه اليابان باللجوء إلى أوجه شريرة وخطيرة في الثقافة اليابانية يشير إليها الناطقون باسم الحكومة ويسخّرونها لخدمة مصالحهم، أو كيف يمكن للجوء القديم إلى «الخطر الأصفر» أن يوظّف ويستخدم لدى مناقشة المشاكل الراهنة مع كوريا أو الصين. وهذا ما يصحّ أيضاً على نزعة العداء للغرب المنتشرة في أرجاء آسيا وإفريقيا، والتي تحوّل «الغرب» إلى مقولة أحادية مصمتة يُفترض بها أن تعبّر عن العداء للحضارات غير البيضاء، غير الأوروبية، وغير المسيحية.

ولعلّ اهتمام هنتغتون بتقديم وصفة سياسية أكثر من اهتمامه بالتاريخ أو بتحليل التشكيلات الثقافية تحليلاً دقيقاً هو ما يجعله مضللاً تماماً في رأيي سواءً



فيما يقوله، أم في الطريقة التي يقوله بها. فهو يعتمد في قدر كبير من سجله على رأي مستهلك تماماً يستخف بما تحقق من تقدم هائل في فهمنا العياني والنظري لكيفية عمل الثقافات، وكيفية تغييرها، وأفضل الطرق لتناولها والإحاطة بها. ويكفي أن نلقي نظرة سريعة على ما يستشهد به هنتغتون من أشخاص وآراء لنجد أن مصادره الأساسية هي الصحافة والديماغوجيا الشائعة وليس البحث أو النظرية. وحين تعتمد على معلقين، وباحثين، وصحفيين مثل تشارلز كروتهامر، وسيرغي ستانكفيتش، وبرنارد لويس فإنك تميل بالسجال مسبقاً نحو الصراع والتنافر وليس نحو التفاهم الحقيقي وذلك النوع من التعاون بين الشعوب مما يحتاجه كوكبنا. ومراجع هنتغتون ليست الثقافات ذاتها بل حفنة ضئيلة من المراجع التي يعود إليها عامداً إذ تلج على النزعة القتالية الكامنة في هذا القول أو ذاك الصادر عن يدعون بالناطقين باسم تلك الثقافات. وعندي أن نوابا هنتغتون تفتضح بدءاً من العنوان - «صدام الحضارات» - ذلك أن هذه العبارة ليست عبارته بل عبارة برنارد لويس. ففي الصفحة الأخيرة من مقالته «جنود الغضب الإسلامي» التي ظهرت في عدد أيلول 1990 من *The Atlantic Monthly* - وهي مجلة تنشر بين الفينة والفينة مقالات تزعم أنها تصف ما يعانيه العرب والمسلمون من مراض وجنون، وغتيل خطير - يشير لويس إلى المشكلة الراهنة مع العالم الإسلامي، فيقول: «ينبغي أن يكون قد اتضح الآن أننا نواجه مزاجاً وحركة يتخطيان كثيراً مستوى القضايا والسياسات والحكومات التي تسعى لتنفيذها. فما نواجهه الآن لا يقل عن كونه صدام حضارات؛ أي ردود الفعل التي قد لا تكون عقلانية، لكنها تاريخية وتصدر عن خصم قديم لإرثنا اليهودي المسيحي، وحاضرنا العلماني، ولانتشار كليهما على نطاق عالمي. ومما يحظى بأهمية حاسمة ألا نستفز من جانبنا إلى ردة فعل ضد ذلك الخصم تاريخية بالمثل، لكنها غير عقلانية أيضاً».

ولا أريد أن أبعد كثيراً من الوقت في مناقشة ما تشتمل عليه مقالة لويس من جوانب جديرة بالثناء؛ فلقد سبق أن وصفت طرائقه: تعميماته الكسولة، وتشويبه الطائش للتاريخ، واختزاله حضارات برمتها في مقولات مثل اللاعقلانية والغضب، وما إلى ذلك. ولا يمكن اليوم إلا لقلة من البشر الذين يتمتعون بأي قدر من الحس

أن تستخدم طوعاً مثل هذه التوصيفات الكاسحة التي يطلقها لويس على أكثر من بليون من المسلمين، المنتشرين في خمس من القارات على الأقل، ويتكلمون عشرات اللغات المختلفة، ويعيشون في كثف تقاليد وتواريخ شتى. فكل ما يقوله عنهم هو أنهم غاضبون جميعاً من الحداثة الغربية، كما لو أن بليوناً من البشر ليسوا سوى شخص واحد، وكما لو أن الحضارة الغربية مسألة لا تتعدى في تعقيدها تعقيد جملة تقريرية بسيطة. لكن ما أودّ التشديد عليه هو أولاً كيف التقط هنتغتون من لويس فكرة أن الحضارات أحادية مصمتة ومتجانسة، وثانياً كيف يزعم على طريقة لويس من جديد - أن ثمة طابعاً ثابتاً يميز الثنائية «نحن» و«هم».

ما أعتقد، بعبارة أخرى، هو أنه من الضروري بالمطلق أن نؤكد على أن صمويل هنتغتون، مثل برنارد لويس، لا يكتب نثراً حيادياً، وصفيّاً، وموضوعياً، بل هو طرف متحيز لا تكفي بلاغته بالانكفاء الزائد على سجلات سابقة حول حرب الجميع ضد الجميع، بل تتعدى ذلك إلى تأييد هذه الحرب في حقيقة الأمر. وبذلك لا يكون هنتغتون حكماً بين الحضارات، بل متحيزاً يدافع عما يدعوه حضارة محدّدة في مواجهة جميع الحضارات الأخرى. وهو يعرف الحضارة الإسلامية عن طريق الاختزال مثل لويس، كما لو أن الشيء الأهم في هذه الحضارة هو عداؤها المزعوم للغرب. وإذا ما كان لويس يحاول أن يقدم مجموعة من الأسباب التي تدفعه إلى مثل هذا التعريف - كالقول إن الإسلام لم يعرف التحديث قط، وإنه لم يفصل قط بين الدين والدولة، وإنه عاجز عن فهم الحضارات الأخرى - إلا أن هنتغتون لا يزعم نفسه بمثل هذه الأمور. فهو يرى أن الإسلام، والكونفوشية، والحضارات الخمس أو الست الأخرى (الهندوسية، واليابانية، والسلافية الأرثوذكسية، والأميركية اللاتينية، والأفريقية) التي لا تزال قائمة هي حضارات منفصلة واحدها عن الأخرى، مما يجعلها تالياً في حالة صراع كامن يريد أن يديره، لا أن يحله. ولذلك فهو يكتب كمدير لأزمة، لا كدارس للحضارة، ولا كموفق بين الحضارات.

وثمة في القلب من مقالة هنتغتون ذلك الإحساس بعدم أهمية قدر كبير من التفاصيل، وأكوام من البحث العلمي، وعدد هائل من التجارب، التي يختزلها جميعاً إلى زوج من الأفكار التي يسهل التقاطها وتذكرها والاستشهاد بها، لتقدم من ثم على

أنها عملية، ومفيدة، ودقيقة، وواضحة، وهذا ما جعل هذه المقالة تضرب على الوتر الحساس لدى صنّاع القرار بعد الحرب الباردة. ولكن هل هذه هي الطريقة المثلى في فهم العالم الذي نعيش فيه؟ أم إن الحكمة أن يعمد مثقف وخبير أكاديمي إلى وضع خارطة مبسطة للعالم ثم يقدمها للجنرالات والمشرعين المدنيين كوصفة للإحاطة بالعالم أولاً ثم العمل عليها؟ ألا تطيل مثل هذه الطريقة أمد الصراع، وتفاقمه، وتعمقه؟ ما الذي تفعله للحد من الصراع الحضاري؟ وهل نريد صدام الحضارات؟ ألا تثير هذه الطريقة الأهواء القومية والعداء القومي القاتل، ألا يجدر بنا أن نتساءل ما الذي يدفع أحداً إلى مثل هذا الأمر: ألكي يفهم أم لكي يفعل، ألكي يخفف من احتمال الصراع أم لكي يزيده؟

وسوف أبدأ بعرض للوضع العالمي لألاحظ أنه بات من السائد الآن أن يجري الكلام باسم تجريدات كبيرة، ومبهمة وقابلة للتلاعب بها على نحو مقبوت في رأيي، مثل الغرب أو الثقافة اليابانية، أو السلافية، أو الإسلام، أو الكونفوشية، وهي لصاقات تختزل الأديان، والأعراف، والإنسيات إلى إيديولوجيات أشنع وأشد استغزاً من إيديولوجيات غوبينو وريتان منذ 150 عاماً مضت. وقد يبدو ما سأقوله غريباً، إلا أن هذه الأمثلة المتفشية الآن من العلم النفس الجمعي ليست بالأمثلة الجديدة، ومن المؤكد أنها لا تشتمل على أي قيم تنقيفية أو تنويرية على الإطلاق. وهي توجد في أزمنة انعدام الأمن العميق، أي حين يتقارب البشر من بعضهم بعضاً ذلك التقارب الشديد ويدفع بعضهم بعضاً، إما نتيجة للتوسع، والحرب، والإمبريالية، والهجرة، أو كعاقبة لتغير مفاجئ، غير مسبوق.

دعوني أقدم اثنين من الأمثلة التي تلقي الضوء على هذا الأمر. لقد برزت لغة هوية الجماعة ذلك البروز الحاد بين أواسط القرن التاسع عشر وأواخره وكانت ذروة ما آلت إليه عقوداً من التنافس الدولي بين القوى العظمى الأوروبية والأميركية على مناطق في أفريقيا وآسيا. ففي المعركة على المساحات الفارغة في أفريقيا - القارة المظلمة - لم تكف فرنسا وبريطانيا فضلاً عن ألمانيا وبلجيكا بالجوء إلى القوة بل لجأت أيضاً إلى عدد كبير من النظريات وضروب البلاغة التي تبرّر ما قامت به من سلب ونهب. ولعل المفهوم الفرنسي عن الرسالة الحضارية، *La mission*

*civilisatrice*، أن يكون أشهر هذه الوسائل، حيث يقوم على فكرة مفادها أن لدى بعض الأعراق والثقافات هدفاً حياتياً أسمى مما لدى سواها؛ مما يعطي الأقوى، والأكثر تطوراً، والأشدّ تحضراً الحقّ في استعمار الآخرين، ليس باسم القوة الهمجية أو السلب الفجّ، وكلاهما مكونان أساسيان من مكونات هذه العملية، بل باسم مثل أعلى نبيل. ورواية جوزيف كونراد الأشهر، *قلب الظلام*، هي تمثيلٌ ساخر، بل مرعب، لهذه الأطروحة، حيث يقول السارد مارلو إن «فتح الأرض، الذي عادةً ما يعني انتزاعها من أولئك الذين لهم بشرة مختلفة قليلاً عن بشرتنا أو أنوف مفلطحة قليلاً قياساً بأنوفنا، ليس بالشئ الحسن حين تمنع فيه النظر. وما يشفع له هو الفكرة وحدها. فكرة تقف خلفه، فكرة وليس زعماً عاطفياً؛ وكذلك إيمان بهذه الفكرة بعيدٌ عن الأنانية: شيءٌ يمكنك أن تعلّي من شأنه، وتنحني أمامه، وتقدّم له الأضاحي».

وما يحدثُ استجابةً لهذا النوع من المنطق هو شيان اثنان. أولهما هو أن القوى المتنافسة تبتدع نظريتها الخاصة في القسمة الثقافية أو الحضارية كيما تبرر ما تقوم به في الخارج. وقد كان لدى بريطانيا مثل هذه النظرية، وكذلك ألمانيا، وبلجيكا، ومثلهم الولايات المتحدة بالطبع، في مفهومها عن القسمة الواضحة. وهذه الأفكار الشفيعية تعلّي من شأن التنافس والصلام، اللذين يتملّ غرضهما الفعلي، كما رأى كونراد بحق، في تعظيم الذات، والقوة، والفتح، والثروة، والافتخار بالنفس بلا حدود. بل إن بمقدوري القول إن ما ندعوه اليوم بلاغة الهوية، التي تمكّن عضو جماعة إثنية أو دينية أو قومية أو ثقافية من أن يضع هذه الجماعة في مركز العالم، إنما يعود إلى تلك المرحلة من التنافس الإمبراطوري عند نهاية القرن التاسع عشر. وهذا ما يشير بدوره مفهوم «العوالم المتحاربة» الذي من الواضح تماماً أنّه يقع في القلب من مقالة هنتغتون. وكان هذا المفهوم قد حظي بتجسيدٍ مستقبليٍّ مرعب في قصة هـ.ج. ويلز الخيالية حرب *العوالم*، التي نذكر أنّها توسّع هذا المفهوم ليشتمل على معركة بين هذا العالم وعالم آخر بعيد عن كوكب الأرض. أما في حقول الاقتصاد السياسي، والجغرافيا، والأنثروبولوجيا، والتاريخ المترابطة، فنجد أن النظرية التي مفادها أن كلّ «عالم» منغلّق على ذاته، وله حدوده الخاصة وإقليمه الخاص،

تطبّق على الخارطة العالمية، وبنية الحضارات، والتصور الذي يرى أنّ لكلّ قسمته، ونفسيته، وحميته، وهلمجراً. وجميع هذه الأفكار، بلا استثناء تقريباً، تقوم على الصراع، أو الصدام وليس على الانسجام بين العوالم. وهذا واضح في أعمال غوستاف لوبون (انظر العالم في ثورة) وفي أعمال باتت منسية نسبياً مثل عمل ف. س. مارفن الأعراف الغربية والعالم (1922) وعمل جورج هنري لين - فوكس يت ريفرز صدام الثقافات وتماس الأعراق (1927).

أما الشيء الثاني الذي يحصل فهو، كما يعترف هنتغتون نفسه، أنّ الشعوب الأضعف، أو موضوعات التحديقة الإمبريالية إذا جاز التعبير، تردّ بمقاومة التلاعب بها واستعمارها المفروض. ونحن نعلم الآن أنّ مقاومة الرجل الأبيض الأولية الفاعلة قد بدأت ما إن وطأت قدماء أمكنة مثل الجزائر، وشرق إفريقيا، والهند، وسواها. وأنّ هذه المقاومة الأولية قد أعقبتها مقاومة أخرى، تمثلت في تنظيم حركات سياسية وثقافية عازمة على تحقيق الاستقلال والتحرر من السيطرة الإمبريالية. ففي اللحظة ذاتها من القرن التاسع عشر حين بدأت بلاغة التبرير الذاتي الحضاري بالانتشار بين القوى الأوروبية والأميركية، ظهرت بين الشعوب المستعمرة بلاغة مقابلة، تنادي بالوحدة الإفريقية أو الآسيوية أو العربية، وبالاستقلال، وتقرير المصير. وفي الهند، مثلاً، تشكّل حزب المؤتمر في العام 1880 وعند منقلب القرن كان قد أفتق التخبّة الهندية بأنّ الحرية السياسية لا يمكن أن تأتي إلا عبر دعم اللغات الهندية، والصناعة الهندية، والتجارة الهندية؛ حيث سار هذا السجال على النحو الذي يرى أنّ هذه الأشياء لنا ولنا وحدنا، ولن نفلح في النهوض إلا بترسيخ عالمنا إزاء عالمهم؛ ولا بدّ أننا نلاحظ هنا كيف يجري بناء الـ «نا» مقابل الـ «هم». ونجد منطقاً مماثلاً لهذا المنطق في مرحلة الميجي في اليابان الحديثة. كما نجد شيئاً مشابهاً لبلاغة الانتماء هذه في القلب من كلّ قومية تبنيها حركة الاستقلال، حيث تمكّنت بعد فترة وجيزة من الحرب العالمية الثانية من أن تحقق هدفها المتمثل لا بتفكيك الإمبراطوريات الكلاسيكية وحسب، بل بنيل الاستقلال لعشرات وعشرات من البلدان بعد ذلك. فالهند، وأندونيسيا، ومعظم البلدان العربية، والهند الصينية، والجزائر، وكينيا، وهلمجراً: جميع هذه البلدان صعدت إلى المنصة العالمية، على

نحو سلمي في بعض الحالات، ونتيجةً للتطورات الدولية (كحالة اليابان)، أو الحروب الاستعمارية الشنيعة، أو حروب التحرر الوطني في حالات أخرى.

هكذا مضت بلاغة الخصوصية الثقافية أو الحضارية، سواء في السياق الكولونيالي أو ما بعد الكولونيالي، في اتجاهين ممكنين، أولهما هو اتجاه طوباوي أُلح على ضَرْبٍ شامل من التكامل والانسجام بين الشعوب جميعاً، وثانيهما هو الاتجاه الذي أشار إلى أنَّ لكلِّ حضارة خصوصيتها، وغيرتها، وأحاديتها المصمتة، مما يدفعها عملياً إلى رفض جميع الحضارات الأخرى ومحاربتها. ومن بين الأمثلة على الاتجاه الأول لغة الأمم المتحدة ومنظمتها، حيث قامت الأمم المتحدة في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وانطلقت منها محاولات عديدة لإقامة حكومة عالمية، على أساس التعايش، والتقليص الطوعي لحدود السيادة، وتناغم الشعوب والثقافات وتكاملها. أمّا من بين الأمثلة على الاتجاه الآخر فتمتة نظرية الحرب الباردة وممارستها، ومؤخراً الفكرة التي مفادها أنَّ صدام الحضارات حتمي، إن لم يكن ضرورياً، في عالم يشتمل على كثير من الأجزاء المختلفة. وترى وجهة النظر هذه أنَّ الثقافات والحضارات متفصلة أساسياً واحداً عن الأخرى. ولست أريد أن أكون هنا من أولئك الذين يثيرون البغضاء، فقد شهد العالم الإسلامي اتبعاً لبلافات وحركات تؤكد على عداة الإسلام للغرب، وكما هو الحال في إفريقيا، وأوروبا، وآسيا، وغيرها، ظهرت حركات تلحّ على الحاجة إلى إقصاء الآخرين الذين يوصمون بأنهم غير مرغوب فيهم. وكان الأبارثيد في جنوب أفريقيا واحدة من هذه الحركات، شأنه شأن الاهتمام الراهن بالمركزية الإفريقية واستقلال الحضارة الغربية الكلي مما نجده في إفريقيا والولايات المتحدة على التوالي.

والغرض من هذا التاريخ الثقافي القصير لفكرة صدام الحضارات هو تبيان أنَّ أشخاصاً مثل هنتنغتون هم نتاج ذلك التاريخ، وأنّه قد أعطى كتابتهم شكلها وهيتها. وعلاوةً على ذلك، فإنَّ اللغة التي تصف الصدام هي لغة مشبعةً باعتبارات القوة: لغة يستخدمها الأقوياء لحماية ما يملكونه وما يفعلونه، ويستخدمها الضعفاء أو الأقلّ قوة لتحقيق المساواة، أو الاستقلال، أو ميزة ما إزاء القوة المسيطرة. وهكذا يكون بناء إطار مفاهيمي حول فكرة التضاد بيننا وبينهم ضرباً من الزعم أنَّ الاعتبار

الأساسي هو اعتبار إيستولوجي وطبيعي - حضارتنا معروفة ومقبولة، أما حضارتهم فمختلفة وغريبة - في حين أنَّ الإطار الذي يفصلنا عنهم هو في حقيقته إطار مبنيّ بناءً، ومرتبّط بالحرب، وبأوضاع بعينها. ونلاحظ ضمن كلِّ معسكر حضاري أنَّ هنالك ممثلين رسميين لتلك الثقافة أو الحضارة يجعلون من أنفسهم ناطقين باسمها، ويخصّون أنفسهم بدور الإفصاح عن ماهيتنا (أو ماهيتهم). وهذا ما يقتضي على الدوام قدرًا هائلًا من التقليل، والاختزال، والمبالغة. هذا على المستوى الأول والمباشر، ومن ثمَّ فإنَّ الكلام على ماهية ثقافاتنا أو حضارتنا، أو ما ينبغي أن تكون عليه، لا بدَّ أن ينطوي على نزاع على التعريف. وهذا ما يصحُّ بصورة مؤكدة على هنتغتون، الذي يكتب مقالته في لحظة من تاريخ الولايات المتحدة حيث يكتفٍ قدرٌ عظيم من الاضطراب تعريف الحضارة الغربية ذاتها. ولنتذكَّر أنَّ كثيرًا من جامعات الولايات المتحدة قد هزَّها الخلاف في العقدين الماضيين حول ما يشكلُّ معتمد الحضارة الغربية المُكرَّس<sup>(\*)</sup>، وما هي الكتب التي ينبغي أن تُدرَّس، وما هي الكتب التي ينبغي أن تُقرأ أو لا تُقرأ، أو تُضمَّن، أو يجري الاهتمام بها. ولقد شهدت أمكنة مثل ستانفورد وكولومبيا جدلاً حول هذه القضية لا بوصفها مجرد مسألة أكاديمية عادية بل لأنَّ تعريف الغرب وأميركا تالياً كان موضع الرهان.

ويعلم كلٌّ من لديه أدنى معرفة بكيفية عمل الثقافات أنَّ تعريف ثقافة وتحديد ما تعنيه لأبنائها، هو على الدوام محلّ نزاع شديد، وديمقراطي، حتى في المجتمعات غير الديمقراطية. فثمة مراجع معتمدة ومكرَّسة ينبغي اختيارها ومراجعتها باستمرار، ومجادلتها، واختيارها من جديد، أو استبعادها. وثمة أفكار عن

(\*) المعتمد المُكرَّس، canon، مفهوم ذو أصول مسيحية يشير إلى مجموع النصوص الدينية المعتمدة والمكرَّسة على أنها "صحيفة" و"موثوقة" ومقننة تالياً. وذلك بخلاف النصوص المشكوك في صحتها والتي تُدعى بـ"الأبوكريفا". وقد انتقل هذا المصطلح إلى الدراسات الأدبية والنقدية ليشير إلى مجموع النصوص المعتمدة والمكرَّسة ضمن تراث محدّد أو في حقل معرفي معيَّن، تبعاً لمعايير أو قيم معينة بحيث تتشكّل وحدة نصّية أضفي عليها ضرب من التجانس أو اعتبرت كذلك. كما يمكن إطلاق هذا المصطلح على أعمال مؤلّف تُقرَّب على أنها صحيفة وموثوقة، كان نقول المعتمد الشكسبير.

الخير والشرّ، وعن الانتماء أو عدم الانتماء (عن المماثل والمختلف)، وضروب من تراتب القيم التي ينبغي تحديدها، ومناقشتها، وإعادة مناقشتها، وترسيخها أو العكس، تبعاً للحالة. وعلاوةً على ذلك، فإنّ كلّ ثقافة تحدّد أعداءها، وما يقع خارجها ويهدّدها. فالإغريق، منذ هيرودوت، كانوا يعتبرون كلّ من لا يتكلم اليونانية بربرياً بصورة آليّة، وآخر ينبغي احتقاره ومقارنته. ويبيّن كتابٌ ممتاز صدر مؤخراً لعالم الكلاسيكيات الفرنسي فرانسوا هارتوغ، بعنوان *مرايا هيرودوت*، ما بذله هيرودوت من جهد مدرّس في بناء صورة الآخر البربري في حالة الإسكثيين، على نحو يفوق ما بذله على هذا الصعيد في حالة الفرس.

والثقافة الرسمية هي ثقافة الكهنة، والأكاديميين، والدولة. وهي تقدّم تعريفات للوطنية، والولاء، والحدود، وما دعوته بالانتماء. وهذه الثقافة الرسمية هي التي تتكلم باسم الكلّ، وتحاول أن تعبّر عن الإرادة العامة، والروح العامة، والفكرة العامة التي تجمع معاً على نحو حصريّ كلّاً من الماضي الرسمي، والآباء المؤسسين، والنصوص المؤسّسة، وتجمّع الأبطال والأشرار، وما إلى ذلك، في حين تُقصي من هذا الماضي كلّ ما هو أجنبيّ أو مختلف أو غير مرغوب فيه. ومن هذه الثقافة الرسمية تتبع تعريفات ما يمكن قوله وما لا يمكن، وتلك المحظورات والمحرمات الضرورية لأيّ ثقافة كيما تكون لها سلطة.

وصحيحٌ أيضاً أنّه علاوةً على الثقافة السائدة، أو الرسمية، أو المعتمدة هنالك ثقافات معارضة، أو بديلة بعيدة عن الاتّباع، أو إبداعية تشتمل على كثير من العناصر المناوئة للسلطة والمنافسة للثقافة الرسمية. ويمكن أن ندعو هذه الثقافات باسم الثقافة المضادة، وهي مجموعة من الممارسات المقرونة إلى ضروب مختلفة من الخوارج: الفقراء، المهاجرين، البوهيميين، العمال، المتمردين، الفنانين. ومن هذه الثقافة المضادة ينبع انتقاد السلطة وتنبع تلك الهجمات على ما هو رسمي وأتباعي. وكان الشاعر العربي المعاصر الكبير أدونيس قد كتب على نحو مفصّل عن العلاقة بين الاتّباع والإبداع في الثقافة العربية وكشف عن الديالكتيك والتوتر المتواصل بينهما. وما من ثقافة يمكن أن تفهم دون وعي ما لهذا المصدر دائم الحضور من مصادر الاستفزاز الخلاق الذي تستفزّ به الثقافة غير الرسمية الثقافة الرسمية؛



فالاستخفاف بهذا القلق أو التوتر داخل كل ثقافة، وافترض الاتساق الكامل بين الثقافة والهوية، يعني إغفال ما هو حيوي ومثمر.

ولقد اعترت تحولات كثيرة وتبدلات دراماتيكية ما شهدته الولايات المتحدة من جدال حول ما هو أميركي. وفي صباي، كانت أفلام الغرب تصوّر الأميركيين الأصليين على أنهم شياطين وأشرار ينبغي القضاء عليهم أو تدجينهم؛ وكانوا يدعون باسم الهنود الحمر، وإذا ما كانت لهم أي وظيفة في الثقافة بوجه عام، فإن هذه الوظيفة كانت تتمثل في إحباط مسيرة الحضارة البيضاء؛ وهذا ما يصحّ على الأفلام بقدر ما يصحّ على كتابة التاريخ الأكاديمي. أمّا اليوم فقد تغيّر ذلك تماماً. ويات يُنظر إلى الأميركيين الأصليين على أنهم ضحايا التقدم الغربي الذي اعترى البلد، بدلاً من اعتبارهم أولئك الأشرار الذين ناهضوا هذا التقدم. بل كان ثمة تغيير أيضاً في المكانة التي يحتلها كولومبوس، وانقلابات دراماتيكية في طرائق تصوير الأميركيين الأفارقة والنساء. وقد لاحظت توني موريسون أنّ الأدب الأميركي الكلاسيكي يسدي هوس البياض، الذي يشهد عليه موبي ديك لدى ميلفل وأرثر غوردن بيم لدى إدغار آلن بو. وترى توني موريسون أنّ كتاب القرنين التاسع عشر والعشرين المذكور الكبار، أولئك الرجال الذين شكّلوا المعتقد المهيمن لما عرّف باسم الأدب الأميركي، قد أبدعوا أعمالهم مستخدمين البياض كطريقة لتجنب الحضور الإفريقي وسط مجتمعنا، وإسدال الستارة عليه، وإخفائه. غير أنّ النجاح والتألق اللذين تحققهما روايات توني موريسون وكتابات النقدية يؤكدان بحثاً ذاتهما على مدى التغير الحاصل بين عالم ميلفل وهمغواي وعالم دوبوا وبالدوين، ولانغستون هيوز، وتوني موريسون. فأَي رؤية هي أميركا الفعلية، ومن الذي يمكنه أن يدعي تمثيلها أو تعريفها؟ السؤال معقّد ومثير إلى أبعد حدّ، ولا يمكن الإجابة عنه باختزال الأمر كلّهُ إلى بضع صيغ مبتذلة ومكرورة.

ويمكن أن نجد إطلالةً جديدة على المصاعب التي تشتمل عليها النزاعات الثقافية المتعلقة بتعريف حضارة ما في كتاب آرثر شليزنغر الصغير قصص صري أميركا. ولأنّ شليزنغر مؤرّخ ينتمي إلى التيار السائد فمن الطبيعي أن تنغصه حقيقة أنّ جماعات بازغة ومهاجرة في الولايات المتحدة راحت تخالف الحكاية الرسمية،

والأحادية عن أميركا كما اعتاد أن يعرضها المؤرخون الكلاسيكيون الكبار في هذا البلد، مثل بانكروفت، وهنري آدمز، ومؤخراً ريتشارد هوفستتر. فهذه الجماعات تريد لكتابة التاريخ أن تعكس، ليس أميركا كما تصوّرها وحكّمتها الأرستقراطيون وملّك الأرض وحسب، بل أيضاً أميركا التي لعب فيها العبيد، والخدم، والعمال، والمهاجرون الفقراء دوراً هاماً على الرغم من عدم الاعتراف بذلك. وسرديات هؤلاء، التي أحرستها الخطابات الكبرى الصادرة عن واشنطن، ومصارف الاستثمار في نيويورك، وجامعات نيو إنجلند، وثروات الغرب الأوسط الصناعية الضخمة، باتت اليوم تبذر الاضطراب في تقدّم القصة الرسمية البطيء وصفائها الذي تشوبه الشوائب. فهم يطرحون أسئلة، ويقحمون تجارب التعساء، ويطالبون بحقوق الضعفاء من النساء، والأميركيين الآسيويين والأفارقة، وشتى الأقليات الأخرى، الجنسية والإثنية. وسواء اتفق المرء مع صرخة شليزنغر الملتاعة أم لا، فإنّ لا مجال لمخالفته في أطروحته الأساسية أنّ كتابة التاريخ هي الطريق الملكي إلى تعريف بلدٍ ما، وأنّ هوية مجتمع ما هي إلى حدٍّ بعيد تابعٌ للتأويل التاريخي، الذي يعجّ بالمزاعم والمزاعم المضادة المتنازعة. والولايات المتحدة هي اليوم في مثل هذا الوضع المشحون الذي يعجّ بالمزاعم.

<http://Archivebeta.Sakhrif>

وثمة جدال مماثل يجري اليوم في العالم الإسلامي، مع أنّ الصراخ الهستيري عن خطر الإسلام، والأصولية الإسلامية، والإرهاب الذي كثيراً ما يصادفه المرء في وسائل الإعلام الغربية، غالباً ما تفوته تماماً رؤية هذا الجدل. فالإسلام، شأنه شأن أي ثقافة عالمية كبرى، يشتمل على تشكيلة مذهبة من التيارات والتيارات المضادة، التي لا يميّز معظمها أولئك الباحثون الاستشراقيون المتحيّزون الذين يرون في الإسلام مصدراً للخوف والعداء، أو أولئك الصحفيون الذين ليسوا على دراية بأيّ من لغات المناطق التي يغطونها أو تواريخها ويكتفون بالالتكاء على الصور النمطية التي لا تزال متشبّعة بالغرب منذ القرن الثامن. فإيران اليوم - التي غدت هدفاً لحملة سياسية انتهازية شرسة تشنها الولايات المتحدة - تشهد مخاض جدال مدهش في طاقته وحيويته حول القانون، والحرية، والمسؤولية الشخصية، والتراث مما لا يغطيه المراسلون الغربيون. فتمة أساتذة ومثقفون بارزون - من رجال الدين وغيرهم -

يواصلون تراث شريعتي، ويتحدّون مراكز القوة والاتباع الحصينة ويحققون قدراً كبيراً من النجاح الجماهيري على ما يبدو. وفي مصر، انتهت اثنتان من القضايا المدنية المنطوية على تدخل ديني جائر في حياة مفكر ومخرج سينمائي مشهور على التوالي إلى انتصار كليهما على الاتباعية المتزمتة (أشير هنا إلى قضيتي نصر أبو زيد ويوسف شاهين). ولقد رأيت أنا نفسي في كتاب صدر لي مؤخراً (سياسات الحرمان، 1994) أنّ مدّ الأصولية الإسلامية كما يوصف على نحو مختزك في الإعلام الغربي، يشهد قدراً كبيراً من المعارضة العلمانية، على هيئة نزاعات شتى حول تفسير السّنة في قضايا مثل القانون، والسلوك الشخصي، واتخاذ القرار السياسي، وهلمجراً. وعلاوةً على ذلك، فإن ما ينسى في أغلب الأحيان هو أنّ حركات مثل حماس والجهاد الإسلامي هي في جوهرها حركات احتجاج تواجه سياسات الاستسلام التي تمارسها منظمة التحرير الفلسطينية وتحشد إرادة المقاومة في مواجهة ممارسات الاحتلال الإسرائيلي، ومصادرتة الأراضي أو ما شابه.

وما يدعشني، بل ويزعجني، أنّ ما من إشارة في أيّ مكان من مقالة هنتغتون تدلّ على معرفته بهذه الجدالات المعقّدة، أو على إدراكه أنّ طبيعة الحضارة وهويتها لم تؤخذ يوماً من قَبَل جميع أبناء تلك الحضارة على أنّهما مسلمتان لا يرقى إليهما الشك. وبعيداً عن أن تكون الحرب الباردة الأفق المحدّد للعقود القليلة الأخيرة، أودّ أن أقول إنّ هذا الموقف واسع الانتشار من مساءلة السلطة القديمة والتشكيك فيها هو الذي يسم عالم ما بعد الحرب في كلّ من الشرق والغرب. وقد فرضت القومية وإزالة الاستعمار هذه القضية إذ دفعنا شعوباً بأكملها إلى النظر في مسألة الهوية القومية في الحقبة التي تلت رحيل المستعمر الأبيض. ففي الجزائر، التي هي اليوم موضع نزاع دموي بين الإسلاميين وحكومة معصرة وفاقدة للصدقية، كان هذا الجدال قد اتخذ أشكالاً عنيفة. غير أنّه يبقى جدالاً فعلياً ونزاعاً حقيقياً على الرغم من ضراوته وعنفه. فبعد أن هزمت جبهة التحرير الوطني الجزائرية الفرنسيين في العام 1962، أعلنت أنها حاملة لواء هوية وطنية جزائرية، وعربية، وإسلامية جديدة. ولأول مرّة في تاريخ الجزائر الحديث، غدت العربية لغة التعليم، واشتراكية الدولة العقيدة السياسية، وعدم الانحياز موقفاً في الشؤون الخارجية. وفي سياق



ممارسة جبهة التحرير كحزب واحد يجسّد هذه الأشياء جميعاً، تحوّلت إلى بيروقراطية جسيمة مترهلة، واستنزفت اقتصادها، وتلبّث قاداتها في مواقعهم كطفمة حاكمة قاسية ومتصلّبة. ولم تنشأ المعارضة من الدوائر المسلمة وقاداتها وحسب بل أيضاً من الأقلية البربرية، التي أحسّت بانسحاق هويّتها داخل خطاب الهوية الجزائرية الموحّدة المزعومة. هكذا تمثّل الأزمة التي شهدتها السنوات القليلة الماضية نزاعاً متعدد الجوانب على السلطة، وعلى الحقّ في تقرير طبيعة الهوية الجزائرية: ما الإسلامي فيها، وما نوع هذا الإسلام، وما الوطني، ما العربي والبربري، وهلمجراً.

وما يدعوه هنتغتون باسم «الهوية الحضارية» هو، بالنسبة له، شيء ثابت لا يعرف الاضطراب، مثل غرفةٍ ممثلةٍ بالعفش وراء المنزل. وهذا أبعد ما يكون عن الحقيقة، ليس في العالم الإسلامي وحسب بل على منطح البسيطة برمتها. والإلحاح على الفروق بين الثقافات والحضارات - علماً أنني أجد استخدام هنتغتون لكلمتي «الثقافة» و«الحضارة» مفرطاً في خرافته، وذلك على وجه الدقّة لأنّ هاتين الكلمتين تمثّلان له أشياء ثابتة وجامدة، لا أشياء ديناميّة دائمة الاضطراب كما هي في الحقيقة - يعني تجاهلاً تاماً للجدال أو النزاع (كيما تستخدم الكلمة الأشدّ طاقةً وفاعلية بين هاتين الكلمتين) الدائر إلى ما لا نهاية بالمعنى الحرفيّ حول تعريف الثقافة أو الحضارة داخل تلك الحضارات، بما فيها الحضارات «الغريبة» المختلفة. ومثل هذه الجدالات تقوّض تماماً أيّ فكرة عن هوية ثابتة، وتالياً أيّ فكرة عن علاقات بين هويات، وهو ما يعتبره هنتغتون ضريباً من الحقيقة الأنطولوجية (الكيانية) ذات الوجود السياسي، تثبت حتمية الصدام بين الحضارات. ولا حاجة بك لأن تكون خبيراً في الشؤون الصينية، أو اليابانية، أو الكورية، أو الهندية لكي تعلم ذلك. وثمة المثال الأميركي الذي سبق أن ذكرته. كما أنّ هنالك المثال الألماني، الذي شهد منذ نهاية الحرب العالمية الثانية واحداً من أكبر الجدالات حول طبيعة الثقافة الألمانية، وما إذا كانت النازية قد خرجت على نحوٍ منطقي من قلب هذه الثقافة، أم كانت ضريباً من الانحراف والضللال.

غير أنَّ ثمة ما يزيد على هذا فيما يتعلق بسؤال الهوية. ففي حقل الدراسات الثقافية والبلاغية، وقرت لنا الاكتشافات وضروب التقدم التي جرت مؤخراً تبصراً أوضح ليس بطبيعة الهوية الثقافية المتنازعة والدينامية وحسب بل أيضاً بمدى اشتغال فكرة الهوية ذاتها على الفانتازيا، والتلاعب، والاختراع، والبناء. ففي سبعينيات القرن العشرين نشر هايدن وايت كتاباً دعاه *ما وراء التاريخ* وكان له أبعد الأثر. فهو دراسة لعدد من مؤرخي القرن التاسع عشر - من بينهم ماركس، وميشليه، ونيتشه - والكيفية التي يحدد بها أنكالهم على مجاز واحد أو سلسلة من المجازات (أو الصيغ البلاغية) طبيعة رؤيتهم للتاريخ. فماركس، على سبيل المثال، يلتزم في كتابته شعريّة محدّدة تتيح له أن يفهم طبيعة التقدم والاعتراّب في التاريخ تبعاً لنموذج سردي محدّد، يلجّ على الفارق بين شكل المجتمع وجوهره. وما يهدف إليه وايت من تحليله بالغ الصرامة والألمعي تماماً لماركس وسواه من المؤرخين هو أن يبيّن لنا كيف نفهم تواريخ هؤلاء المؤرخين على أفضل وجه، ليس تبعاً لـ «واقعيّتها» بل تبعاً للكيفية التي تعمل بها استراتيجياتها البلاغية والخطابية الداخلية: فهذه الاستراتيجيات، وليس الوقائع، هي التي تجعل رؤى توكفيل أو كروتشه أو ماركس تعمل فعلياً كمنظومة، وليس أيّ مصدر خارجي فيما يدّعي بالعالم الواقعي.

ويتمثّل أثر كتاب وايت، شأنه شأن أثر دراسات ميشيل فوكو، في إزاحة الاهتمام بعيداً عن وجود إثباتات قاطعة للأفكار المطروحة قد يقدمها العالم الطبيعي، وتركيز هذا الاهتمام بدلاً من ذلك على نوع اللغة المستخدمة، التي تُرى على أنّها تشكّل عناصر رؤية الكاتب أو مكوناتها. وبذلك ننظر إلى فكرة الصدام، على سبيل المثال، ليس على أنّها مستمدّة من صدام واقعي يجري في العالم بل على أنّها مستمدّة من استراتيجيات نشر هنتغتون، التي تعتمد بدورها على ما أدعوه شعريّة إدارية، وهي استراتيجية تفترض وجود كيانات ثابتة ومحدّدة ميتافيزيقياً تدعى الحضارات لا يلبث الكاتب أن يتلاعب بها ذلك التلاعب المثير للعواطف والانفعالات، كما في العبارة التالية لهنتغتون: «الكتلة الإسلامية التي تأخذ شكل هلال، ممتدّ من النوء الإفريقي إلى آسيا الوسطى، حدود دموية». ولست أعني هنا أنّ لغة هنتغتون هي لغة عاطفية وانفعالية ولا ينبغي لها أن تكون كذلك، بل أعني

أنها كذلك على نحو كاشفٍ وموحٍ تماماً، وهي الطريقة التي تعمل بها كل لغة على النحو الشعري الذي حلّله هايدن وايت. وما يتضح من لغة هنتنتغتون هو طريقته في استخدام اللغة المجازية لكي يؤكد على البعد والمسافة بين عالمنا - السوي، المقبول، المألوف، المنطقي - وعالم الإسلام، كمثال لافِت على نحوٍ خاص، بحدوده الدموية، ومعالمه الناتئة، وهلمجراً. وما يوحي به ذلك هو أنّ هنتنتغتون لا يقوم من طرفه بأي تحليل بقدر ما يقدم سلسلةً من الأحكام تخلق، كما سبق أن قلت، ذلك الصدام ذاته الذي يبدو في مقالته كما لو أنه يكشفه ويشير إليه.

وإلاء قَدر كبير من الاهتمام إلى إدارة صدام الثقافات وتوضيحه يطمس واقعة التبادل والحوار العظيمين، الصامتين في الغالب، بين هذه الثقافات. أين هي اليوم تلك الثقافة - سواء كانت يابانية، أم عربية، أم أوروبية، أم كورية، أم صينية، أم هندية - التي لم تُقَمْ صلاتٌ مديدة، ووثيقة، وبالغة الغنى مع الثقافات الأخرى؟ ما من استثناء لهذا التبادل على الإطلاق. ويتمنى المرء لو أنّ مديري الصراع أولّوا اهتماماً لمعنى امتزاج ضروب الموسيقى المختلفة في أعمال أوليفيه ميسان أو تورو تاكيماتسو، على سبيل المثال، وفهموا ذلك المعنى. فعلى الرغم من قوة المدارس الوطنية المختلفة وتأثيرها، إلا أنّ أكثر ما يستوقف في الموسيقى المعاصرة هو أنّ أحداً لا يمكنه أن يرسم حداً قاطعاً يحيط بأي منها؛ وغالباً ما تنمّ الثقافات على ذاتها بصورة طبيعية حين تدخل في شراكةٍ بعضها مع البعض الآخر، كما هي الحال في الموسيقى بانفتاحها الاستثنائي على التطورات الجارية في موسيقى المجتمعات الأخرى والقارات الأخرى. وهذا ما يصحّ إلى حدٍ بعيد على الأدب، حيث يتواجد قرأ غارثيا ماركيز، ومحمّوظ وأوي، على سبيل المثال، أبعد بكثير من الحدود التي تفرضها اللغة أو يفرضها الوطن. وفي حقل الأدب المقارن حيث أعمل ثمة التزام إستمولوجي بالعلاقات بين الآداب، وتوافقها وانسجامها، على الرغم من الحواجز الإيديولوجية والقومية الضخمة القائمة فيما بينها. ومثل هذا المشروع التعاوني، الجمعي هو ما يفتقده المرء لدى مروجي صدام سرمدّي بين الثقافات: أي ذلك التفاني الذي وجدّ في جميع المجتمعات الحديثة بين الباحثين، والفنانين، والموسيقين، وأصحاب الرؤى، والأنبياء في محاولتهم تفهم الآخر، تفهم المجتمع الآخر أو الثقافة الأخرى التي تبدو غريبةً وبعيدةً جداً. ويخطر في الذهن هنا

جوزيف نيدهام الذي أمضى العمر كله في دراسة الصين، ولويس ماسينيون الفرنسي ورحلته الطويلة مع الإسلام، ويبدو لي أننا ما لم نؤكد على روح التعاون والتبادل الإنساني ونعظمها - ولست أتكلم هنا على الابتهاج الجاهل أو الحماس الغرّ تجاه ما هو بعيد وغريب، بل على الالتزام الوجودي العميق بالآخر والعمل لخير - لن يبقى أمامنا سوى أن نقرع الطبول لثقافتنا ذلك القرع الحاد الاستعراضي إزاء جميع الثقافات الأخرى.

وثمة إعلان أساسيان من أعمال التحليل الثقافي صدرا مؤخراً ويحظيان بأهمية في هذا الإطار. ففي مجموعة المقالات التي صدرت بعنوان *اختراع التراث*، وقام بتحريرها تيرنس رينجر وإريك هوبسباوم، وهما من أبرز المؤرخين الأحياء، يرى المؤلفون أن التراث بعيداً عن كونه ذلك النظام الراسخ القائم على الحكمة والممارسة المتوارثتين، غالباً ما يكون مجموعة من الممارسات والقناعات المُختَرعة التي تُستخدَم في المجتمعات الواسعة لخلق إحساس بالهوية بعد انهيار ضروب التضامن العضوي، كالتضامن العائلي، والقروي، والعشائري. وبذلك يكون الإلحاح على التراث في القرنين التاسع عشر والعشرين سبباً يمكن الحكام من ادعاء الشرعية، مع أن هذه الشرعية مضطّعة إلى هذا الحدّ أو ذاك. ففي الهند، على سبيل المثال، عمد البريطانيون إلى اختراع مجموعة كبيرة من الطقوس للاحتفال بقبول الملكة فيكتوريا لقب إمبراطورة الهند في العام 1872. وبفعلهم هذا، وبزعمهم أن للذريعات، أو المواكب الكبرى، التي تحتفي بهذا الحدث تاريخها الطويل في الهند، تمكن البريطانيون من إعطاء حكم فيكتوريا نسباً أو محتنداً ليس له في حقيقة الأمر، لكنهما صارا له على هيئة تراثٍ مُختَرع. وفي سياق آخر، تعدّ الطقوس الرياضية مثل لعبة كرة القدم، وهي ممارسة حديثة نسبياً، ذروة احتفاء قديم بالنشاط الرياضي، أما في الحقيقة فهي طريقة جديدة في إلهاء أعداد كبيرة من البشر. والأمر الأساسي في كل هذا هو أن قدرنا كبيراً مما اعتدنا على اعتباره حقيقة راسخة، أو تراثاً، إنما يتكشف عن كونه اختلاقاً أو فبركة للاستهلاك الجماهيري هنا والآن.

غير أن من يقتصر كلامهم على صدام الحضارات لا يبدون أيّ نامة تدلّ على معرفة بهذه الإمكانية. فهم يرون أن الثقافات والحضارات يمكن أن تتغير، وتطور، وتنكسر، وتختفي، إلا أنها تظل على نحو غامض حبيسة هويتها، أو ماهيتها

المنقوشة في الصخر، إذا جاز القول، كما لو أنَّ ثمة إجماعاً كونياً أقرَّ تلك الحضارات الست التي يشير إليها هنتغتون في مطلع مقالته. وقناعتي أنَّ مثل هذا الإجماع لا وجود له، أو أنه إذا ما كان موجوداً، لا يمكن له أن يصمد أمام ذلك التمحيص التحليلي الذي تحشده تحليلات من النوع الذي قدّمه هويسباوم ورينجر. ولذلك فإننا في قراءتنا عن صدام الحضارات لا نقبل تحليل الصدام بقدر ما نطرح سؤالاً، لماذا تسجنون الحضارات في مثل هذا النطاق العقيم، ثم تصفون العلاقة فيما بينها بأنها علاقة صراع أساسي، كما لو أنَّ ضروب الاستعمارة والتداخل فيما بينها ليست السمة الألفَت والأهم؟

وأخيراً، فإنَّ مثالي الثالث من أمثلة التحليل الثقافي يفضي بالكثير عن إمكانية خلق حضارة ما بآثر رجعيّ وتحويل ذلك الخلق إلى تعريف جامد، على الرغم من الأدلة التي تشير إلى هجنة واختلاط عظيمين. وهذا المثال هو كتاب *أثينا السوداء*، لمارتن برنال، أستاذ العلوم السياسية في كورنل. ومما يقوله برنال إنَّ التصوّر الذي يحمله معظمنا اليوم عن اليونان القديمة لا ينسجم على الإطلاق مع ما يقوله عنها كتابها في تلك الفترة. فقد ترعرع الأوروبيون والأميريكيون، منذ أوائل القرن التاسع عشر، على صورة مثالية للانسجام والحسن الآتيكيين، وتخيلوا أثينا على أنَّها المكان الذي كان فلاسفة غربيون مستثيرون مثل أفلاطون وأرسطو يعلمون فيه حكمتهم، والمكان الذي ولدت فيه الديمقراطية، وحيث ثمة أسلوب حياة غربيّ يختلف تماماً، على جميع الأصعدة الهامة، عن تلك الأساليب التي تسود في آسيا أو إفريقيا. غير أنَّ القراءة الدقيقة لما كتبه عدد ضخم من الكتاب القدماء تكشف أنَّ كثيراً منهم قد أشاروا إلى وجود عناصر سامية وأفريقية في الحياة الآتيكية. ويخطو برنال تلك الخطوة الأبعد فيوضح من خلال اللجوء البارع إلى عدد كبير جداً من المصادر أنَّ اليونان كانت في الأصل مستعمرة أفريقية، أو مصرية على وجه التحديد، وأنَّ معظم ما نعتبره اليوم ثقافةً يونانية قديمة كان من إسهام التجار، والبحارة، والمعلمين الفينيقيين واليهود، مما يدفع برنال إلى رؤية تلك الثقافة كخليط من التأثيرات الأفريقية، والسامية، والشمالية في مرحلة لاحقة.



وبيّن برنال، في الجزء الأشد إثارة من *أثينا السوداء*، كيف مُسِّحتْ تدريجياً من صورة اليونان الأتيكية الأصلية المختلطة التي ظلت سائدة حتى القرن الثامن جميع العناصر غير الآرية، وذلك مع تنامي القومية الأوروبية، خاصة الألمانية، على نحو شبيه بقرار النازيين بعد ذلك بسنوات كثيرة منع جميع الكتاب وإحراق جميع الكتب التي اعتبرت غير ألمانية، وغير آرية. هكذا راحت اليونان القديمة تتحول شيئاً فشيئاً من كونها نتاج غزو من الجنوب - أي من أفريقيا - كما هو الحال، إلى كونها نتاج غزو من الشمال الآري. ويتطهير اليونان من عناصرها غير الأوروبية المزعجة، صار بمقدورها أن تقف في تعريف الغرب لذاته - وهو تعريف نفعي بلا شك - بوصفها أصل الغرب ومنشؤه، ومصدر غنوته ونوره. والشئ الأساسي الذي يركّز عليه برنال هو مقدار التغيير الذي أُدخل على الأنساب، والسلالات، والذريات بحيث تلائم الحاجات السياسية لزمان لاحق. ولا حاجة لإقناع أحد منا بالعواقب الوخيمة التي أدّى إليها هذا الاختراع الذاتي لحضارة أوروبية آرية بيضاء.

وما يزيد انزعاجي لدى مروجي الحضارات هو ما يبدو عليه من إغفال لكل ما نعرفه كمؤرخين ومحلّين ثقافيين عن الخلاف الواسع حول تعريفات هذه الثقافات ذاتها. فبدلاً من أن نقبل التصور الساذج إلى حد لا يصدق والاختزالي على نحو مقصود الذي يعتبر الحضارات متطابقة مع ذاتها، وكفى المؤمنين شر القتال، علينا ألا نكف عن التساؤل أي الحضارات هي المقصودة، والمخلوقة، والمعرفة ومن قبل من، ولأي سبب. والتاريخ القريب يعجّ بأمثلة تم فيها إقحام الدفاع عن القيم اليهودية المسيحية في قمع الآراء المعارضة أو غير الشعبية لكي نزع على نحو سلمي أن «الجميع» يعرفون ما هي هذه القيم، وكيف أريد لها أن تُفسّر، وكيف يمكن أن تُغرس أو لا تُغرس في المجتمع.

ويمكن أن نجد كثيراً من العرب الذين يرون أن الإسلام هو حضارتهم، مثلما يمكن أن نجد بعض الغربيين - استراليين وكنديين وبعض الأميركيين - الذين قد لا يرغبون في إدراجهم ضمن مقولة الغربيين الغامضة والفضفاضة. وحين يتحدث أناس مثل هنتغتون عن «عناصر موضوعية مشتركة» يزعمون وجودها في كل ثقافة،



فإنهم يغادرون العالم التحليلي والتاريخي، مفضلين اللجوء إلى مقولات لا معنى لها في النهاية.

وكما سبق أن بينت في عدد من الكتب التي وضعتها، فإن ما يوصف اليوم بـ«الإسلام» في أوروبا والولايات المتحدة إنما ينتمي إلى خطاب الاستشراق، وهو بناء فبرك لإثارة مشاعر العدا والبغضاء حيال جزء من العالم صادف أنه ذو أهمية استراتيجية كبيرة بسبب نفطه، وقربه المهدد من العالم المسيحي، وتاريخه المرعب في منافسة الغرب. وهذا شيء مختلف جداً عن الإسلام الفعلي، كما يراه المسلمون الذين يعيشون في كنفه. فثمة عالم من الاختلاف بين الإسلام في إندونيسيا والإسلام في مصر. بل ثمة تفجّر واضح للصراع على معنى الإسلام حتى ضمن البلد الواحد مثل مصر، حيث تتصارع قوى المجتمع العلمانية مع حركات إسلامية احتجاجية وإصلاحية شتى على طبيعة الإسلام. والشيء الأسهل، والأبعد عن الصواب، في مثل هذه الظروف هو القول: «ذلك هو عالم الإسلام، لاحظوا أنهم جميعاً إرهابيون وأصوليون ولاحظوا أيضاً كم يختلفون عنا».

بيد أن الجانب الأوهي في أطروحة صدام الحضارات هو ذلك الفصل الصارم المزعوم بين الحضارات، على الرغم من الأدلة الساحقة التي تشير إلى أن عالم اليوم هو في حقيقته عالم الاختلاط، والهجرة، والعبور. وإحدى الأزمات الكبرى التي تحيق ببلدان مثل فرنسا، وبريطانيا، والولايات المتحدة هي تلك الأزمة الناجمة عن الإدراك الذي راح يبرز الآن في كل مكان أن ما من ثقافة أو مجتمع يمكن اعتبارها أو اعتباره ذلك الشيء الواحد النقي. فالأقليات الضخمة - الشمال أفريقيون في فرنسا، والأفارقة والهنود والكاريببيون في بريطانيا، والآسيون والأفارقة في الولايات المتحدة - تدحض الفكرة التي ترى أن بمقدور الحضارات التي تفاخر بتجانسها أن تواصل هذا التفاخر. فما من ثقافات أو حضارات معزولة. وأي محاولة للفصل بينها وتحويلها إلى تلك الحجرات المنيعة المسدودة التي يدّعيها منتشغنون هي محاولة تسيء إلى تنوعها، وتعزدها، وتعقيد عناصرها، وهجنتها الجذرية. وكلّما زاد إلحاحنا على انفصال الثقافات والحضارات، زاد ابتعادنا عن جادة الصواب حيال أنفسنا وحيال الآخرين. وتصور حضارة حصرية أو مانعة هو، عندي، تصوّر

مستحيل. والسؤال الفعلي، إذًا، هو ما إذا كنا نريد العمل من أجل حضارات منفصلة أم أن علينا أن نتخذ السبيل الأشد تكاملاً، وربما الأصعب، فنحاول أن نرى إلى هذه الحضارات على أنها كل واحد شامع يستحيل على شخص واحد أن يلتقط معالمه الدقيقة، لكن بمقدورنا أن نحس بوجوده وأن نشعر به. وعلى أي حال، فإن عددًا من المتخصصين في العلوم السياسية، والاقتصاد، والتحليل الثقافي يتحدثون منذ سنوات عن نظام عالمي متكامل، اقتصادي إلى حد بعيد، هذا صحيح، لكنه مترابط معاً، على نحو يتجاوز كثيراً من الصدمات التي يتحدث عنها هنتغتون بكثير من التهور والحماسة.

وما يغفله هنتغتون على نحو يثير أشد الدهشة هو تلك الظاهرة التي كثيراً ما يُشار إليها باسم عولمة رأس المال. ففي العام 1980 نشر فيلي برانت وبعض مساعديه تقريراً بعنوان الشمال-الجنوب: برنامج من أجل البقاء. وقد لاحظ كتاب هذا التقرير أن العالم بات منقسماً إلى منطقتين لا متكافئتين أو متساويتين ذلك التفاوت الهائل: شمالاً صناعي صغير، يضم القوى الاقتصادية الأوروبية والأميركية والآسيوية الكبرى، وجنوباً متراحي الأطراف، يضم العالم الثالث السابق علاوة على عدد من الأمم الجديدة شديدة الفقر. كما لاحظوا أن المشكلة السياسية في المستقبل سوف تتمثل في تصور العلاقة بين شمال يزداد ثراءً وجنوب يزداد فقراً في عالم يزداد اعتماده المتبادل. واسمحوا لي الآن أن أقتبس من مقالة لعارف ديرليك، أستاذ العلوم السياسية في جامعة ديوك، تتناول قِصراً كبيراً من الأساس الذي يتناوله هنتغتون إنما بطريقة أصوب وأشد إقناعاً:

«يساعد الوضع الذي خلقته الرأسمالية العالمية على تفسير ظواهر معينة برزت في العقدين أو الثلاثة عقود الأخيرة، خاصة منذ الثمانينيات [من القرن العشرين]: تحركات الشعوب (وتالياً الثقافات) على نطاق عالمي، تداعي الحدود (بين المجتمعات، كما بين الفئات الاجتماعية)، تكرر ضروب اللامساواة والتعارض التي كانت تُقرن في السابق إلى الفوارق الكولونيالية داخل المجتمعات، التجانس والتفتت في آن معاً ضمن المجتمعات وعبرها، تناقض العالمي والمحلي، وتشوش التصور الذي كان ينظر إلى العالم على أنه مؤلف من ثلاثة عوالم أو من دول أمم. ولقد

أسهم بعض هذه الظواهر أيضاً في ظهور تسوية للفروق ضمن المجتمعات وغيرها، وكذلك في ظهور الديمقراطية ضمن المجتمعات وغيرها. ومن السخرية أن من يديرون هذا الوضع العالمي يسمّون هم أنفسهم بأنّ لديهم الآن (أو لدى منظماتهم) القدرة على الملاءمة بين المحلي والعالمي، وعلى قبول الثقافات المختلفة في عالم رأس المال (فقط لتفكيكها وإعادة تركيبها تبعاً لمتطلبات الإنتاج والاستهلاك)، بل على إعادة تكوين الذوات عبر الحدود القومية لخلق منتجين ومستهلكين أسرع استجابةً لعمليات رأس المال. أمّا أولئك الذين لا يستجيبون، أو «العاجزون تماماً» وغير الضروريين لتلك العمليات - أربعة أخماس سكّان العالم حسب تقدير هؤلاء المدراء - فلا حاجة لاستعمارهم؛ يكفي تهميشهم. فبعد الإنتاج المرن الجديد لم يعد من الضروري استخدام القسر الصريح ضدّ العمل في الداخل أو في المستعمرات. وتلك الشعوب أو الأمكنة التي لا تستجيب لحاجات (أو مطالب) رأس المال، أو التي تذهب بعيداً في استجاباتها «الفعّالة»، تجد نفسها خارج سكّته بكلّ بساطة. حتى إنّ بات من الأسهل اليوم، قياًساً بما كان عليه الحال في ذروة الكولونيالية، أن يقال الذّنبُ ذنبهم. (*Critical Inquiry*، شتاء 1994، 351).

إزاء هذه الوقائع الموقعة للكآبة في النفس بل المُنْذِرة بالخطر، يبدو الموقف الذي يرى أنّ علينا في أوروبا والولايات المتحدة أن نحافظ على حضارتنا بصدّ الآخرين، وأنّ نزيد الصدوع بين الشعوب بغية إطالة أمد سيطرتنا، أشبه بموقف النعامة التي تدفن رأسها في الرمال. وهذا، في حقيقة الأمر، هو موقف هنتنغتون، الذي يكشف لنا بكلّ سهولة عن السبب وراء نشر مقالاته في الـ *Foreign Affairs*، وانكباب كثير من صنّاع السياسة عليها إذ تتيح للولايات المتحدة أن تطيل أمد عقلية الحرب الباردة وتنقلها إلى زمن مختلف وجمهور جديد. غير أنّ الأخصَب والأَنْفَع بكثير هو عقلية عالمية جديدة ترى إلى الأخطار التي نواجهها من موقع البشرية جمعاء. ومن بين هذه الأخطار إفقار معظم سكّان البسيطة؛ وظهور عصبية محلية، وقومية، وإثنية، ودينية خبيثة، كما هو الحال في البوسنة، ورواندا، ولبنان، والشيّشان، وسواها؛ وتدهور التعليم وهجمة أميّة جديدة ناجمة عن انتشار وسائل الاتصال الإلكترونية، والتلفزيون، والسبيل الفائقة والعالمية لتدفّق المعلومات؛

وتفتت سرديات التحرر والتنوير الكبرى واحتمال اندثارها الخطير. وأثمن ذخيرة لدينا في مواجهة مثل هذا التحول الرهيب الذي يعتري التراث ويعتري التاريخ هو بروز حس الجماعة، والتفاهم، والتعاطف، والأمل مما يشكل النقيض الفعلي المباشر لما يشيره هنتغتون في مقالته. واسمحوا لي أن أورد بعض الآيات للشاعر المارتينيكي العظيم إيميه سيزار كنت قد استخدمتها في كتابي الأخير **الثقافة والإمبريالية**:

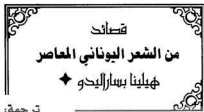
لكن عمل الإنسان لم يكد يبدأ

ولا يزال عليه أن يتغلب

على جميع التحريمات المنغزة في أعماق حمته

ليس لعرق أن يحتكر الجمال،  
والذكاء، والقوة،  
وثمة متسع للجميع في موعده النصير  
ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

مثل هذه العواطف، بما تلمع إليه، تمهد الطريق أمام انحلال الحواجز الثقافية وضروب الافتخار الحضاري التي تحول دون ذلك النوع من العالمية الحميدة التي نجد إرهاصاتها لدى حركات البيئة، وفي التعاون العلمي، والاهتمام الكوني بحقوق الإنسان، ومفاهيم الفكر العالمي التي تعلني من شأن الجماعة والمشاركة على حساب السيطرة العرقية، أو الجنسية، أو الطبقية. ولذلك، يبدو لي أن الجهود المبذولة في إعادة مجموعة الحضارات إلى مرحلة بدائية من الصراع الترجسي لا ينبغي أن تفهم على أنها توصيف للكيفية التي تعمل بها هذه الحضارات في حقيقة الأمر بل تحريض على صراع مدمر وشوفينية تنشر الظلام. وهذا على وجه التحديد ما لسا بحاجة إليه. ■



ترجمة: ساسي حمام - تونس \*

1 - سنوات الفراق

قبل الفجر.... ترحل....  
في الباب تظهر ملامحك  
الجامدة..  
الهاتف يعلن غيابك  
ما إن أحببتك حتى رحلت  
الآن.. رجوعك يعذبني..  
تبعدني يدك..  
فأثور..  
أفتقدك.. الآن في وجودك...  
فتدمع عيون الأطفال...  
وترشح الأنوف دون انقطاع..  
عن مكان.. أبحث..  
لأحرر من الحزن  
فلا أجد غير محطات وسخة..

وجلة... خائفة..  
في عالم ممزق...

## 2 - حب مهاجر

مهما يطل  
حبك..  
يبقى دائماً قصيراً..  
الساعدان باردان  
عند العناق..  
الشفاء تأبى التقبيل..  
والجسد لا يستجيب..  
فقط... نظرتك..  
ألمبت عيوني..  
فرددتها



عبر محطات قلبي..  
افتح النافذة أيها العصفور المهاجر..  
انطلق قبل أن يغلك الحلم  
انطلق مع بقية العصافير  
خذ مكانك في السرب الذي ينتظرك..  
ففي السماء المكفهرة  
لا تبقى غير النسور  
القوية..  
متحدية الرياح العاتية..

## 3 - الذكريات

كلما احتفظنا بذكرياتنا....  
شعرنا بوجودنا  
وإذا تخلينا عنها  
يبسنا  
كما الأوراق....

عند الينابيع  
نطفئ ظمأنا..  
في المنحدرات الظليلة  
نحلم بنشر  
ألوان الفصول  
الساحرة..

#### 4 - موت النهار

أيها الفجر... إنني أضمت..  
وليداً... تدفئت أنفاسي..  
فالنضج.. سيأخذ وقتاً..  
ولكن الليل أرخى سدوله..  
قبل أن أستحم في أزهار حنجرتك..  
أقبلك بعنف..  
قبل أن أستمع بالحياة..  
أرخى الليل سدوله..  
عندما أتذكر  
أنك كنت طفلاً  
بين يدي  
أيها اليوم الوليد  
أبكي بحرقه...

#### 5 - في غابة الطفولة

جذوع نحيفة  
متشابكة أوراق الذكريات  
أصوات بعيدة  
ضحكات منطفئة  
تتمايل الأراجيح خالية  
تصبح مجموعة البنات أشجاراً  
يختبئ الأطفال وراء الأجسام



يذهلون  
مأخوذين بشدو العنادل  
نحن هنا!  
نسمع صراخ السنوات  
المختبئة  
أجري  
فتتلاشى في الأعماق  
وراء الأشجار.....

## 6 — سعادة

ببساطة.. هو سعيد  
كمحارة  
في الشمس  
على حافة الشاطئ  
تتشرب النور  
تلتهم الألق  
فيتوحد الوجه والحلم في الأعماق...  
يمر موكب الدلافين..  
في بحر أمواجه تتهادى...  
النوارس أكثر جمالاً من السحب  
تلاحق نهر الأسماك...  
النجوم تنسج من ألوان السفن  
رمال الأعماق  
وصفاء القلوب....

## 7 — أمل يائس

تضحك بخنان  
هامساً  
بكلمات حب...  
تأتي.... لتعود

ومثل كل مرة تتركني...  
أكثر وحدة...  
أحلم بالرحيل....  
إلى جزيرة...  
لا تعرفها النوارس....  
أنا عصفورة مهيضة الجناح  
روحي  
محكوم عليهما أن تعيش  
عاجزة عن التخلي  
عن أمل يائس..

## 8 - أوديب



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

على جسدك..  
حلمي يتبدد...  
جسدك  
سلبني الإرادة  
أنا الطفلة الصغيرة...  
أنحني على فمك  
فأبلغ قدري  
وأعجز عن التحرر  
فأوديب  
هذا الاسم الموشوم  
يفضح جروح ساقي  
كما الطيور يلاحقني شتاء قاس  
لم تبق غير الوحشة  
ضائعة أنا  
لا أعرف هل أبقى مع الآخرين  
أم أمارس عزلتي

أنا كتلة من الألم...  
الجهل أعمى عيني  
غير مجد أن أعرف...  
إذ تقودني  
عصا عمياء...

## 9 — براءة

في....  
مكان ما من الربيع..  
نسيت البراءة  
معلقة في أغصان شجرة كمثرى  
وحدها الريح تحلم عند مرورها...  
خاوية بقيت البراءة  
كم أتالم  
عند هبوب الريح.

## 10 — الموت

لا يمكن للموت أن يخنوينا...  
وأن لا نشعر فيه بالراحة...  
وان صودرت أصواتنا... ستبقى أغانينا  
تردد الذكريات.. ثم تختفي...  
باكراً... ذات صباح..  
قبل زفرة العصفير...  
قبل أن نفتح أعيننا...

\* \* \*

- ♦ هيليينا بساراليدو شاعرة يونانية معاصرة محامية تقيم بمدينة فالوس. نشرت عدة مجموعات شعرية ونالت عدة جوائز.
- \* ساسي حمام قاص ومترجم تونسي.
- \* هذه القصائد من ديوانها الأخير بعنوان "الوجه الخفي" وقد ترجمته بإذنها وبمساعدها.

مختارات  
من الشعر السويدي

ترجمة:

سعاد إبراهيم

ARCHIVE

العاثف الحالم

<http://Archivebest.Sakhril.com>

بيير دانييل أمادوس آيتريوم

1855 – 1790

فوق الهضبة الموحشة

ظهرت أوراق الشجر..

زاهية...

هناك....

ملعتُ خدودُ «أوروراس»

يلفها نسيم عليل

كأمواج الفضة

التي تعطرها أنفاسُ المروج

تلك الروح..

فجرت أحاسيس طفولتي النقية

أيامها....  
لم أجدُ من يلعب معي  
سوى أبي  
كان يقص علي  
أساطير الأيام الخالية  
المثيرة..  
التي كانت تدفئ عروقي  
وتحملني إلى عالمٍ آخر.

\* \* \*

عشتُ مع الأقزام الصغيرة  
داعبتُ قرون الفيلة  
وسكنتُ قصرًا زجاجيًا  
معرفًا باللائئ  
ويومًا ما تعرفتُ علي أحد الملوك  
صرتُ صديقًا له  
شريتُ النبيذ من يدي زوجته  
عيوئها الزرقاء.....  
شعرها الذهبي  
زنابق صدرها  
خدودها القرمزية  
وملابسها المطرزة بالأماس  
كلُّ هذا....  
كان يدعم مشيئها الملكية....

\* \* \*

في بلاطهم السامي...  
سبحتُ الحاني

التي خطفت لبَّ الأميرة  
اختلستُ نظرةً منها  
خفق قلبي  
تأرجح بين الخوف والسعادة  
رأيتها تطيرُ معي...  
داخل خيمتي الحريّة  
طفنا أجواء العالم معاً...  
هبطنا في دمشق الأثرية  
سيفُها المنقوشُ بالذهب والفضة  
رفع من عزيمتي...  
تابعتُ رحلتي  
مع أميرتي  
وعزفتُ فوق نخيل الأردن  
ألحاني السرمديّة الشجيّة  
هناك....  
غمزتُ لي عيونُ القمر  
فقطعتُ معزوفتي.

\* \* \*

أخ..  
قولوا لي.....  
أين رفيقتي  
أين ذهبَت الأميرةُ  
هل أخفتها نحلةٌ ما...؟  
ربما كنتُ أحلمُ...  
وحدكِ أيتها القيثارة  
حقيقتي....

أنت من ستظلين  
تعزفين أحلام بقطتي  
أنت من ستبقيين تدندنين أنغامَ روحي.

صلاة الصبح  
آسياس تيينير  
1846 – 1782

أيتها الشمسُ الماربة مني...

فوق صهوة الجبل

تبحثين عن جديد

تغزلين في الأعالي

وشاحك الذهبي

أريدُ أن أشارك الجميع

ترانيمَ الصلوات

فاسمعني يا نور الرب

وحلقُ بي على جناح نورك

هدهدُ ذاكرتي

بتراتيل الوجود

وارفعها إلى علياء سموك

لنتنورَ بصيرتي...

\* \* \*

علمني أن ألونَ

لوحة الأرض المظلمة

في كل مكان...

أطلقُ لغتي

كي لا تهرب الرموزُ من أوراقِي

من حقيقتي الحية  
أعطني الحياة  
أعطني قوة وشجاعة  
كي أحتقر طيش المجانين  
في زمن النبلاء الأذكاء  
الملتخمين بالظاهر....

\* \* \*

لا تغلق بابك أمامي  
في شحوب هذه العتمة  
أعطني خبزي اليوم  
كما أعطيتني سابقاً  
لا تبخل علي بسمو سماحك  
وامحُ عني خطاياي  
أنت تعرف كم أحبك  
فاغمز روحي بالإيمان  
أبعدني عن خلجان الشهوات  
أنت تسمع صلاتي  
وأمنياتي

\* \* \*

الأرضُ صارت أكثر نوراً  
والسماءُ أكثر زرقة  
أنفاس الغابات الرطبة تنهamsُ  
أسمعُ الأناشيدَ.....  
أرى الإبداع  
الزمنُ يتوارى  
والحياةُ قصيرة



فيها يا روجي إلى الغناء.

بعض النصائح إلى ابنتي  
آن ماريا لين غرين  
1817 – 1754

«إن كانَ لدي شيء أقوله،

حبيبتي «ببتي»

لقد كبرت

ولم تعدْ لعبتك بين يديك

والدتك المحبة..

الواعظة...

تعطيك بعض الدروس من أجلِ مستقبلك

بعاملك الذي لا تعرفين

باعتقُد البعضُ

أن العقلَ الراجحَ والفتنة

كافيان لنجاح الإنسان

بهما يتغلب على الصعاب

\* \* \*

ذلك لا يكفي فاسمعي

وأحرصي...

فلا تظني السوءَ بكلِّ ما يقال

عالمنا يا ابنتي..

هو أصغرُ كونٍ على كل حال

عالمٌ خالِدٌ

يسكنه العقلاء

والمجانين

والحكماء  
هو أقرب إلى التأمل  
منه إلى الدموع

\* \* \*

كثير من الشكوك  
تولد الحقد  
قليل منها  
يولد الندم  
ليس في كل وردة شوك  
ولا في كل قلب رجل فضيلة  
الأفضل لك  
أن تسمعي نصائح والدتك....

وبشكل جيد....  
المعرفة الصحيحة  
الإحساس بالواجب

<http://Archivebeta.Sakhril>

قراءة الواقع  
يسهل طريق السعادة  
العمر قصير  
عليك منهجته

وبهدوء  
فليس في وقت قصير  
يسبك اللحم

أو ينضج الحساء  
العقل المزروع  
الروح النيرة

موجودة في الكتب فاقرئي...

\* \* \*

بنيتي....  
ادرسى العالم جيداً  
لتعرفي أين تضعين خطواتك  
كل إنسان كتاب  
علمي نفسك أن تفهمي هذا جيداً  
وتذكرى أنه من المجانين  
تأتي الحكم  
إذا أخافك شيء  
أو وشوشك خبر  
تأتي في اكتشاف الحقيقة  
لكن دون الاستسلام بخنوع لذلك



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

عالمٌ بجذور  
هو عالم العطاء  
التجربة علمتنا  
أن لا نُكثِرَ الهجاء  
هذا يعطي عكس النتيجة  
أطبعي بنيتي والدتك  
أطبعيني....  
واسعي إلى المستقبل  
أحسي بقيمتك لتكوني سيدة عظيمة  
انظري إلي....  
إلى برودة حياتي  
كيف أسعى بحزم حر  
وإرادة صلبة  
لاكون أما وأباً

انتبهي لأملك الشاكرة....  
لنظام حياتها....  
حبورها....  
زهوها....  
وكيف هي منتصبة تعرفُ طريقَ قدميها  
هذه هي الحياة..

\* \* \*

احترامُ الأقارب شيءٌ جميل  
العزوةُ ترفعُ المكانةَ والشان  
سيدي والحشمةُ كسوتك  
حتى تلبسك العادةُ لذلك  
اتبعني نصائحِي البسيطة  
لا تتركِي المظاهرَ تفتتِكِ  
كلُّ الزخارفِ بلاءٌ  
ملايحُ البذخِ دليلُ التكبر  
دليلُ الاستهتارِ

\* \* \*

مع الصحبة لا تثرثي  
اجعلي لحديثك معنى  
الجحودُ يُقلِّلُ القيمةَ  
والتعالي لا يغتفر  
لا تفرضي رأيك على الآخرين  
ودعي مجالاً للحوار  
بذلك تحفظين قدرك  
انتبهي...  
حاذري السياسة  
لا تصدقي كلامَ الصحف

مسكننا هو جمهوريتنا  
والسياسةُ مرحاضها...

\* \* \*

ليكن الحياءُ منهجك  
والأدبُ مسلكك  
تذكري أن الوقح  
مرفوضٌ تسخر الناس منه  
والبليدُ لا يعرف التألق  
الفكرُ هو غذاءُ الخصوبة  
المرأةُ المفكرة...  
تزرکشُ لحيه الغابات  
لا تذكثي بوعودك  
فسوف تصبحين زوجةً  
سيدة...



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

حين زواجك تذكري  
أن للزوج أمانة  
فكوني عفيفةً عند كل الظروف  
حتى لو لم يكن عفيفاً  
طهارتك...  
هي لك بنيتي....  
الحياةُ قصيرة  
علينا حمايةً فضائها  
اقتلاعُ أشواكها  
فهنا تكمن السعادة  
لا تستهتري بمنزلك  
فقسى بيض ضميرك.

حتى يكبر النور في صدرك  
بآخر وصيتي لك أقول  
الحياة جميلة تستحق أن نعيشها  
انتهت دروسي يا صديقتي  
سأعود الآن لسريبي.

لمن سأكتب سخرياتي.....  
يوهان هنريك كيل غرين  
1751 – 1795

لمن سأكتب سخرياتي..؟

نعم..

الإنسان هو الذي يرفع مجده

حيث لا يترك الأقوياء

يهتكون خصوصية الحياة

الإنسان هو الذي

لا يطأ طئ رأسه

لأصحاب النفوذ

الرديلة..

البذخ..

واغتصاب الفضيلة

للموميض البارد

للضوضاء الصاخبة

لفراغ أرواح لا تشبع

لرنين يبطل العقل

ويوقف التقدم

لكم.. لكم...

لعالمكم المسخ..

كتب الأقدمون وصية الرجاء  
ملعنى الإباء  
علموكم..  
كيف تقتلعون شوائب حداثي حياتكم كيف تحفظون وجودكم  
كتبوا.. كتبوا  
ورسموا لكم..  
صليب العبور  
لكل الاتجاهات  
لكنهم لم يعرفوا  
أنكم بلا بصيرة  
لا ترون طريق النجوم



محة عن المترجمة

سعاد إبراهيم

مواليد حمص

مغتربة منذ 20 عاماً

تكتب الشعر والقصة

ترجمت عيون الشعر السويدي

من مؤلفاتها:

- يلهب الشوق وجدي / شعر

- صباية العشق / شعر

- لم أكن قد غفوت / شعر

- طليقة الثلج الأخيرة / شعر

- رسائل من امرأة مغتربة / قصص

قيد الطبع - ترجمة

بحث حول علاقة الرجل بالمرأة. ■

## دم كاسر الإضراب

(قصة من القلبين)

روخليو أوردونيس

ترجمة:

د. شوكت يوسف



روخليو أوردونيس فاض وروائي قلبيني معروف. ولد عام 1940 في مقاطعة (كافيتي). يكتب باللغة التغالوغية. يعمل محاضراً لمادة الأدب في عاصمة بلاده (مانايلا). يعتبر من نشطاء حركة المثقفين التقدميين في بلاده.

كان هدير أنوال معمل النسيج وضجيجها الذي لا ينقطع ولو لثانية واحدة قوين يصمان الأذان. أحسّ (مندو)، وهو أمام نوله، أن ذلك ليس سوى صرخات ما قبل الموت. بات هذا الضجيج كأنما يصرخ في أذنه، يطلب منه بالبحاح شيئاً ما، تماماً كحال ضربات قلبه والعرق المتصبّب من جبينه والحرارة المتسربة تدريجياً إلى دمه. خالّ الساعة الضخمة المعلقة عنياً مفتوحة على اتساعها ترقب كل زاوية في سجن الآلات الكبير هذا وتظر إليه مباشرة كذلك.

سُمع فجأة صوت ارتفع فوق ضجيج الآلة:

- اقترّب الموعد يا أصدقاء!

أجابته أصوات عديدة أشبه بالصراخ:

- نحن جاهزون!



سأل آخر بصوت عال:

- هل من معارض؟

وعلى الفور دوت في كل أرجاء المكان أصوات في صوت واحد:  
لا أحدا!

رفع مندو رأسه. كانت تعابير وجوه زملائه جدية وصارمة انعكست فيها مشاعرهم وأحاسيسهم - الحماسة، الاندفاع، الاستعداد للكفاح، الحمية الثورية. قرأ في عيونهم التصميم والعزم والإرادة الصلبة. أما هو نفسه فكان نهباً لمشاعر أخرى مختلفة تماماً عن مشاعر كل الزملاء.

الآلات تهلل بأصواتها دون توقف، والخيوط تدور لتصبح نسيجاً كاملاً. مؤشر الدقائق في الساعة الكبيرة المعلقة يتحرك ببطء شديد. العمال ينظرون بقلق وغضب نحو مندو، أما هو فيبدو عليه العناء... يحاول طرد الأفكار التي لا تني تظن في رأسه... رأسه يضج.

يهدأ تدريجياً ضجيج الآتوال. يشبه الآن أنين محتضر. حلت أخيراً الدقيقة التي بقي فيها نول مندو وحده يخرق الهدوء. عرف لماذا توقفت الآلات الآن عن العمل، وعرف كم الساعة دون أن يرفع رأسه: الثانية والنصف تماماً. انتظروا الجميع بترقب حلول هذا الوقت. كذلك هيأ مندو نفسه لذلك.

التفت مندو حوله. كان العمال يغادرون أماكنهم واحداً واحداً كما لو حلت نهاية يوم عمل المجموعة. وكان كل واحد ينظر وهو خارج باستغراب صوب مندو. مرّ من أمامه (كادو) قائد الإضراب الذي جرى الاستعداد له منذ زمن وصرخ في وجهه:

- أي يا زميل! حقاً رأسك يابس. أنت ضدنا جميعاً؟ لا تلم سوى نفسك!

ارتبك مندو للحظة: هل يعني ذلك أنهم قد صمّموا فعلاً على تنفيذ الخطأ! لكنه أدرك حالاً أنه لا يمكن الآن قهر الإرادة التي تشكلت ونضجت خلال زمنٍ غير قصير والتي عبّرت عنها الآن نظراتهم وملامح وجوههم.

وضع شخص ما يده على كتفه. استدار فرأى مدير المعمل واقفاً أمامه. أطفأ مندو محرك الآلة.

سأله المدير:

- ألسَ المدير:
- لا أريد أن يجوع أطفالتي.
- هل يعني هذا أنك مستمر في العمل؟
- لا أستطيع ألا أعمل. أنا المعيل الوحيد للأسرة.
- هزَ المدير رأسه باستحسان. المعمل طبعاً بأمرٍ الحاجة الآن لمثل مندو. إذا تعطلت كل الأنوال توقف العمل في المعمل كله. سيفقد إذ ذاك كثيرون عملهم: عمال التفصيل والصباغة وعمال المستودع وسواهم. وخلال بضعة أشهر تصبح خسارة المعمل محققة.
- تابعْ عملك وسأدفع لك خمسين بيزو إضافة إلى أجرك الحالي، وحتى بعد انتهاء الإضراب. لكن أطلب منك بالمقابل أن تنفّذ المعدل المطلوب - خمسين ياردة يومياً - عندها سيبقى لدينا في المستودع كمية كافية من القماش. لن يهمني الإضراب عندئذ حتى لو استمر شهرين، إذ سيبقى بإمكاننا تلبية طلبات الزبائن. استأنف مندو عمله وعلا هدير الآلة من جديد. نول واحد في الورشة كلها. بدا كأنما يسخر من الهدوء. لبث مندو مرتبكاً طوال الوقت. يزداد اضطرابه في كل مرة تقع عيناه على ساعة الحائط. يتذكر نظرات زملائه المتوعدة وسواهم الجاهزة لتفريغ شحنة الغضب المكبوت. يتذكر أيضاً النان كادو الحاد:
- قال كادو ذات مرة بعد انتهاء الدوام:
- مصاصو دماء! لأنَّ طلبات الزبائن كثيرة يرغموننا على العمل زمناً أطول وفي أيام الأحاد، وفوق ذلك كله يفرضون علينا غرامات...
- قاطعهم أحد العمال:
- ما العمل؟ هل باليد حيلة؟ ألا تعرف أنه من الصعوبة الآن العثور على عمل...
- بصق كادو على الأرض. قطَّب جبينه وقال:
- اعملْ إذن إلى أن تفتس! نحن نطمعهم بأيدينا ونجوع!
- لم يجبه أحد. فهمه جميعهم جيداً. فهمه مندو كذلك. كادو محق طبعاً. قال ما كان يدور برأس كل منهم. تحمّلوا كثيراً من الأذى والمضايقات وصبروا طويلاً. يقضون نصف حياتهم في الورشة ويجوعون نصف حياتهم. قال كادوا الحقيقة: بالكاد يكفي الأجر للاستمرار على قيد الحياة. أرباب العمل يزدادون ثراء، أما نحن فلا نستطيع إعالة أسرنا.

تابع كادو كلامه قائلاً:

- انظر إلى (تشوا) - صاحب معملنا. اشترى بعرق جباهنا ثلاث سيارات «كاديلاك». أما أنت وبعد عشرين سنة ستبقى أفقر من فأر. كان كلام كادو عين الحقيقة. مع ذلك قرّر مندو ألا يأخذ برأيه - فليضرب كادو ومن معه... خاف الرجل أن يخسر عمله. عنده زوجة وثلاثة أطفال، وعليه أن يفكر بهم في المقام الأول.

أدرك أن كادو محق وكذلك العمال الآخرون. أدرك أنه يتصرف بخسّة ويخون زملاء العمل. لكنه يعيل أسرة! وعند الآخرين بالطبع أسر، فعلاً الأمر صعب على الجميع، لكن ما علاقته بالآخرين! لماذا عليه أن يسير في ركاب كادو وأضرابه؟ إنه مستقل، مسؤول عن نفسه... لن يهتم بأطفاله أحد سواه. يجب أن يعيش بأي ثمن... عندما أشارت الساعة إلى الخامسة والنصف أوقف الآلة. لبث واقفاً في مكانه بعض الوقت. الهدوء الآن يخيم على المكان... هدوء كما في المقابر. وأحسّ باضطراب داخلي كما لو كان في مقبرة. خرج إلى فناء المبنى. رأى من بعيد العمال المضربين مجتمعين حول بوابة المعمل - رفعوا في أيديهم لافتات. صوّبوا نظراتهم نحوه كأنما ينتظرون خروجه. أحسّ بالخوف، لكنه صمّم على متابعة الشوط. تلفّت حوله. ليس ثمة طريق آخر. اتجه كادو نحوه واضعاً يديه في جيبي سترته الجلدية:

- مندو! دقيقة من فضلك!

اقترب مندو منه. على الفور أحاط به جمع من العمال. كان كادو عابساً محمر الوجه:

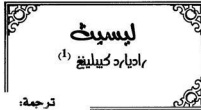
- حذّرتك منذ أيام يا حيوان! قلت لك لا تكن جباناً. تتصرف كما لو كنتَ عبد تشوا. هل يرضيك أن يشني عليك؟!

رفع مندو عينيه وقال بنبرة قوية:

- لا أحد يمنعكم من الإضراب. أما أنا فأرفض.

- حيوان! نذل!

لم تكذ تصل كلمات كادو أسماع العمال الآخرين حتى أخذوا بتلاييب مندو. دفعه أحدهم، صفعه آخر... اندفع الجميع نحوه من كل الجهات. ولم يعد يرى سوى قبضات الأيدي المرفوعة وسط دائرة مغلقة. ■



ترجمة: توفيق الأسدي

ARCHIVE  
http://archive.org/details/Saykhrat.com

والنظرة لقد تبتلت الحب ما هي تلك الآلهة  
التي تاملني بعبادتها؟  
الثلاثة في الواحد، الواحد في الثلاثة ليس الأمر كذلك  
ساذهب إلى آلهتي  
ربما ستمنحني من الطمانينة أكثر  
من مسيحك البارد وذالك شديد التعقيد..  
من قصيدة «الهندي»

هي ابنة كل من «سونو»، ذلك الجبلي من الهملايا وزوجته «جاده». في أحد  
الأعوام كان موسم الذرة سيئاً، وحدث أن أنفق ديان الليل بطوله في حقلهما الوحيد  
المزروع بالخشخاش فوق وادي سوتلج مباشرة من ناحية كوتغار. لذلك، تنصراً في  
الموسم التالي، وجلبا ابنتهما إلى مقر الإرسالية التبشيرية لتعمد. عمّد قس كوتغار  
البنات باسم «إليزابيث»، وهذا الاسم يلفظ «ليسبيث» بلسان أهل الجبال أو بلغة  
«البهاري».

فيما بعد حلت الكوليرا في وادي كوتغار وحملت معها سونو وجاده، وأضحت ليسبت نصف خادمة ونصف رفيقة لزوجة قس كوتغار. حدث هذا بعد عهد الإرساليات المورافية في تلك المنطقة، ولكن قبل أن تنسى كوتغار تماماً لقبها كـ«سيدة الجبال الشمالية».

لا أعلم إن كانت المسيحية قد ارتقت بليسبت، أو أن آلهة شعبها كانت ستؤدي لها الخدمة ذاتها على أية حال. ولكنها كبرت لتصبح رائحة الجمال. حين تصبح فتاة جبلية رائحة الجمال، فإن التملّي من جمالها يستحق السفر مسافة خمسين ميلاً في أرض وعرة. كان لليسبت وجه إغريقي: واحد من تلك الوجوه التي يرسمها الناس غالباً، ولكنهم لا يرونها إلا نادراً. كان لون بشرتها عاجياً شاحباً، وقامتها طويلة جداً بالمقارنة مع بنات عرقها. كما كانت عيناها رائعتين، ولو لم تكن ترتدي تلك الملابس المصنوعة من القماش المطبوع التي تحبها الإرساليات الدينية، لظننتها، لو أنك قابلتها فجأة على جانب التل، «ديانا» الأصلية، إلهة الرومان وقد خرجت للصيد والنحر.

اعتنقت ليسبت المسيحية يسر، ولم تتخل عنها حين بلغت سن النساء، كما هو شأن فتيات الجبال. كان أفراد شعبها يكرهونها لأنها - كما يقولون - أصبحت امرأة بيضاء تغتسل يومياً. كما لم تكن امرأة القس لتعرف ما تفعله بها. فلا يستطيع المرء أن يطلب من إلهة جبلية يبلغ طولها 178 سم أن تغسل الأطباق والصحون. كانت تلعب مع أولاد القس وتحضر الدروس في مدرسة يوم الأحد، وتقرأ جميع الكتب في المنزل، وتكبر لتصبح أكثر فأكثر جمالاً، شأن الأميرات في حكايات الجن. قالت زوجة القس إنه ينبغي على الفتاة أن تعمل في «سيملا» كمرضة أو تمارس أحد الأعمال «الأنيقة». ولكن ليسبت لم تكن راغبة في العمل.

كانت سعيدة جداً في بيتها.

وحين كان بعض المسافرين - الذين لم يكونوا كثيراً في تلك الأيام - يصلون إلى كوتغار، اعتادت ليسبت أن تغلق باب غرفتها على نفسها خشية أن يأخذوها إلى سيملا، أو إلى العالم المجهول.

وفي أحد الأيام، بعد أشهر قليلة من بلوغها سن السابعة عشرة، خرجت ليسبت للتنزه. لم تكن تمشي بأسلوب السيدات الإنكليزيات - مسافة ميل ونصف والعودة بالعربة - بل كانت نزهاتها الصغيرة تتراوح بين عشرين وثلاثين ميلاً، وكلها بين كوتغار وناركوندا. في هذه المرة عادت والغسق في أوجه، وهي تهبط المنحدر الخطر باتجاه كوتغار حاملة شيئاً ثقيلاً بين ذراعيها. كانت زوجة القس تنام نوماً

خفيفاً في غرفة الاستقبال حين وصلت ليسبث وهي تنفس بصعوبة ومرهقة جداً بحملها. وضعت ليسبث الحمل على الأريكة، وقالت ببساطة: «هذا زوجي. وجدته على طريق باغي. إنه مصاب بجروح. سنمرضه وحين يتعافى، سيقوم زوجك بعقد قرانه علي»

كانت هذه أول مرة تذكر فيها ليسبث رأيها في الزواج، وصرخت زوجة القس من الرعب. على أي حال، كان الرجل على الأريكة في حاجة إلى عناية أولاً. كان شاباً إنكليزياً أصيب بجرح عميق في رأسه بشيء مثلث. قالت ليسبث إنها وجدته على جانب التل وحملته إلى هنا. كان يتنفس بطريقة غريبة وفاقداً لوعيه.

وضع في الفراش واعتنى به القس الذي كان يعرف شيئاً من الطب. أما ليسبث فراحت تنتظر خارج الباب في حال طلب إليها أن تمد يد المساعدة. وقد شرحت للقس أن هذا هو الرجل الذي كانت تنوي الزواج منه. وقد وبخها القس وزوجته بشدة بسبب سلوكها الشائن. أصغت ليسبث بهدوء ثم كررت اقتراحها الأول. لا بد أن الكثير من المسيحية مطلوب للتخلص من الفرائز الشرقية الهمجية مثل الوقوع في الحب من النظرة الأولى. فبعد أن وجدت ليسبث الرجل الذي تعبد، لم تفهم لم ينبغي عليها ألا تعبر عن اختيارها. كانت مستعنتي بذلك الإنكليزي حتى يتعافى بما فيه الكفاية ليتزوجها. كان ذلك هو برنامجها.

بعد أسبوعين من الحمى الخفيفة والالتهاب، استعاد الإنكليزي وعيه وشكر القس وزوجته وليسبث - وخاصة ليسبث - على لطفهم. كان مسافراً في أرجاء الشرق، كما قال، فما كانوا يتحدثون عن «جوكبي الكرة الأرضية» في تلك الأيام، حين كان أسطول البريد ما يزال جديداً وصغيراً. وكان قد وصل من «دهرا دان» بحثاً عن النباتات والفراشات في جبال سيملا.

لذلك لم يكن هناك في سيملا من يعرف أي شيء عنه. وقد تخيل أنه قد سقط من على جرف وهو يحاول الوصول إلى نبتة سرخس على جذع شجرة عفن، وأن حماليه لا بد أن يكونوا قد سرقوا متاعه وفروا بعيداً. كان يفكر في العودة إلى سيملا حين يصبح أكثر قوة. لم يكن راغباً في المزيد من تسلق الجبال.

ولم يتسرع في الرحيل وراح يسترد عافيته ببطء. اعترضت ليسبث على نصائح القس وزوجته. لذلك تحدثت زوجة القس إلى الإنكليزي وحكت له عما يحدث في قلب ليسبث.

ضحك كثيراً وقال إن الأمر جميل ورومانطيسي جداً، ولكن بما أنه قد سبق وخطب فتاة في الوطن، فهو لا يتصور أن يحدث أي شيء. وبكل تأكيد سيتصرف بحذر وتحفظ. وقد فعل ذلك غير أنه وجد الحديث مع ليسبت والسير معها مثيراً للبهجة، وراح يقول لها أشياء لطيفة، ويناديها بأسماء التحجب بينما كان يتعافى بما فيه الكفاية ليتمكن من الرحيل. لم يكن الأمر يعني له الكثير، بينما كان بالنسبة إلى ليسبت كل شيء في الوجود. كانت سعيدة جداً خلال فترة ذينك الأسبوعين، لأنها وجدت رجلاً تحبه.

وبما أنها كانت غير متمدنة بحسب المولد، فلم تكن تحاول أن تخفي مشاعرها، وقد وجد الإنكليزي في ذلك بعض التسلية. وحين قرر الرحيل، سارت ليسبت معه صاعدة الجبل حتى وصلا ناركوندا، وكانت تشعر بالاضطراب والبؤس الشديدين. وكانت زوجة القس - المسيحية الصالحة التي تكره أي شيء يثير الاحتياج أو الفضيحة بعد أن كانت ليسبت قد خرجت عن طاعتها تماماً - قد أخبرت الإنكليزي بأن يقول لليسبت إنه سيعود ليتزوجها. قالت زوجة القس: «إنها مجرد طفلة، كما تعرف، وأخشى أنها ما تزال وثنية في أعماقها». لذلك، راح الإنكليزي طوال مسافة الانتي عشر ميلاً صعوداً في الجبل، يحيط خصم ليسبت بذراعه ويؤكد لها أنه سيعود ليتزوجها، وقد جعلته ليسبت بعدها المرة تلو الأخرى بذلك. وقد بكت على قمة ناركوندا حتى غاب هو عن نظرها على امتداد ممر مونتانيان<sup>112</sup>.

ثم جففت دموعها وعادت إلى كوتغار مجدداً، وقالت لزوجة القس: «سيعود ويتزوجني». لقد ذهب إلى أهله ليلبغهم بذلك. وقد واستها زوجة القس وقالت: «سيعود» بعد مرور شهرين على ذلك، بدأت ليسبت تفقد صبرها، وقد قيل لها إن الإنكليزي قد مضى عبر البحار إلى إنكلترا. كانت تعرف أين تقع إنكلترا، لأنها كانت قد قرأت بعض كتب الجغرافيا الابتدائية، ولكن لم يكن لديها أي تصور عن البحر، كونها ابنة الجبل. كان لديهم في المنزل خريطة قديمة على شكل أحجية. وكانت ليسبت قد لعبت بها وهي بعد طفلة. بحثت عنها حتى وجدتها، ثم راحت تنظمها في الأسياح وتبكي بينها وبين نفسها، وتحاول تخيل مكان وجود رجلها الإنكليزي. وبما أنه لم يكن لديها أي فكرة عن المسافات أو عن السفن البخارية فقد كانت أفكارها جامحة نوعاً ما. وما كان مهماً قط أن تكون على صواب، فلم يكن في نية الإنكليزي أن يعود قط ليتزوج من فتاة الجبل. كان قد نسيها تماماً بعد وصوله إلى آسام لبصطاد الفراشات. كما ألف كتاباً عن الشرق فيما بعد، ولكن اسم ليسبت لم يرد فيه إطلاقاً.

مع مرور ثلاثة أشهر، راحت ليسيث تحجّ يوماً إلى ناركوندا لتري إن كان رجلها الإنكليزي قادماً على طول الطريق. كان ذلك يبعث فيها الراحة. وكانت زوجة القس إذ تجدها أكثر سعادة، تظن أنها بدأت تتغلب على حماقتها الهمجية وغير المحتشمة إلى حد بعيد.

وبعد فترة قصيرة، لم تعد المشاوير تريخ ليسيث وبدأ مزاجها يفسد. وهكذا ظنت زوجة القس أن الوقت قد حان لتعرف الفتاة حقيقة الأمور: أي أن الإنكليزي الذي وعدّها بالحب قد فعل ذلك ليقبّحها هادئة، وأنه لم يكن يعني ما قاله، وأنه من الخطأ أن تفكر ليسيث بالزواج من رجل إنكليزي خلق من طينة أسمى، عدا عن أنه سبق له وخطب فتاة من قومه. قالت ليسيث إن هذا كله مستحيل حتماً، لأنه قال لها إنه يحبها، وإن زوجة القس قد أكّدت لها بلسانها أن الإنكليزي سيعود من أجلها.

سألت ليسيث: «كيف يمكن أن يكون ما قاله هو وقلته أنت غير صحيح؟»

قالت زوجة القس: «قلناه كعذر حتى نبيك هادئة يا ابنتي».

قالت ليسيث: «إذن، لقد كذبتما عليّ، أنت وهو».

أومأت زوجة القس برأسها علامة الإيجاب، ولم تقل شيئاً. صمتت ليسيث أيضاً لبعض الوقت. ثم هبطت إلى الوادي لتعود في ملابس فتيات الجبل شديدة القنارة ولكن دون أن تضع حلقة الأنف وقرط الأذنين. كانت قد صفرت شعرها في ضفيرة طويلة بواسطة خيط أسود كما تفعل فتيات الجبل.

قالت: «سأعود إلى قومي. لقد قتلتم ليسيث. لم يتبق سوى ابنة جاده العجوز: ابنة باباري وخادمة تاركا ديفي. جميعكم كذابون أنتم الإنكليز».

وحين شفيّت زوجة القس من صدمة إعلان ليسيث بأنها عادت إلى آلهة أمها كانت الفتاة قد اختفت، ولم تعد قط.

راحت تمارس عادات قومها القلزين بوحشية، كأنما تريد أن تسدد ما عليها من ديون متأخرة لقاء سنوات حياتها التي خرجت منها. وخلال وقت قصير، تزوجت من خطاب كان يضربها وفق أسلوب شعب الباهار، وذبل جمالها.

قالت زوجة القس: «ليس هناك قانون تستطيع فيه تفسير تقلب أهواء الوثنيين، وأعتقد أن ليسيث كانت دائماً في أعماقها كافرة». ولكن لو أخذنا في الاعتبار أن الفتاة أدخلت إلى كنيسة إنكلترا في سن ناضجة بلغت خمسة أسابيع، فإن هذا التصريح ليس في مصلحة زوجة القس.



حين توفيت ليسبت كانت قد بلغت من العمر عتياً. وظلت تتقن الإنكليزية بشكل كامل إلى آخر أيامها، وحين كانت تشمل إلى حد كاف كانت تستطيع أن تحكي قصة أول حب لها.  
كان من الصعب أنئذ أن يميز المرء أن تلك المخلوقة دامعة العينين مجمعة الوجه، الأشبه بلقافة من الخرق المحروقة هي « ليسبت فتاة إرسالية كوتغار».

### (1) راديارد كيبلينغ

(1865 - 1937)

شاعر وكاتب قصة وصحفي ومؤيد للاستعمار، وأحد أهم من أُرغ للتجربة الاستعمارية البريطانية في الهند.

ولد في بومباي (الهند) عام 1865، لأب اسمه جون لوكوود كيبلينغ، كتب وزين بالرسوم كتاب «الحيوان والإنسان في الهند»، ولأم اسمها أليس كانت زوجة شقيق الرسام والمصمم السير إدوارد بيرن - جونز. في عام 1871، اصطحب كيبلينغ مع أخته الأصغر سناً إلى إنكلترا، حيث عاش خمس سنوات تعيش مع قرية عجوز في ساوثسي. في عام 1878، التحق كيبلينغ بمدرسة متوسطة مخصصة لأبناء الموظفين الكبار، وهناك بدأ يكتب الشعر ونشر كتاباً في عام 1881. بعد أن ترك المدرسة، عمل صحفياً في الهند 1882 - 1889، وخلال تلك الفترة كتب قصصاً وإسكتشات وقصائد نالت شهرة في إنكلترا التي عاد ليستقر فيها في عام 1889. وقد نشر عدة مجموعات قصصية وشعرية في الفترة التي تلت فترسخت شهرته كواحد من أهم الكتاب الإنكليز.

في عام 1892 تزوج كارولان باليستير - شقيقة ناشره الأمريكي، وأقام في السنوات الأربع التالية في فرمونت، الولايات المتحدة الأمريكية. وخلال وجوده هناك، كتب كيبلينغ أشهر كتبه «كتاب الأدغال»، وقد نال نجاحاً كبيراً بمجرد نشر عام 1894. عاد كيبلينغ إلى إنكلترا عام 1896 ليستقر نهائياً فيها. أما رائعته «كيم» فنشرها عام 1901.

لم يتوقف كيبلينغ عن السفر وعمل مراسلاً حرياً في حرب البوير في جنوب أفريقيا في عام 1900. كانت تقاريره عن حرب البوير مذهلة، ولكن آراءه المتشددة فيما يخص العنف وتمتين عرى الإمبريالية أثارت عداوة المناهضين للإمبريالية في وطنه الذين اتهموه بالشوفينية وبأنه من مشيري الحروب. في عام 1907 كان أول كاتب إنكليزي ينال جائزة نوبل للأدب. قتل ابنه الوحيد في عام 1915. وقد كتب سيرة ذاتية غير مكتملة نشرت بعد وفاته. ■



ترجمة:  
د. حسان الحاج إبراهيم

كان يستأجر السرداب في الدار التي كنا نسكنها من قبل سَمَان يدعى باسكليت، وكنا ما نفتأ نجد صناديق البرتقال في كل مكان من الأوراق التي تفوح منها روائح الفاكهة الخَمِجَة التي كان باسكليت يعدها لصاحب القمامة لنقلها، كما كنا نسمع خلف غُبْشَةِ الزجاج الأبيض اللبني صوت باسكليت الجافي بلهجته البروسية الشرقية وهو يشكو زمانه البائس. إلا أن باسكليت كان في صميمه مرح النفس، فكنا نعرف معرفة اليقين التي لا يعرفها إلا الأولاد أن تأفقه وسبابه ما كانا إلا هزلاً. وكثيراً ما كان يرقى بضع الدرجات التي كانت تبلغ به السكة من السرداب وقد ملأ جيوبه بالتفاح والبرتقال الذي كان يلقفناه كالكرات.

وقد كان باسكليت إنما أثار اهتمامنا بابتته إلزا التي كنا نعلم عنها أنها تريد أن تكون راقصة، أو لعلها كانت آنذاك راقصة فعلاً، على أنها كثيراً ما كانت تمارس الرقص تحت في السرداب المطلي بالأصفر قرب مطبخ باسكليت، فتاة

هيفاء شقراء شاحبة عليها لباس فلوت أخضر، تهفو على أطراف قدميها دقائق بطولها كأنها التمة<sup>(١)</sup> تطوّف طوراً أو تقفز في الهواء منقلبة كالبهلولان. وكنت إذا أعتمت أراها من كوة غرفة النوم، فأرى في الكوة المستطيلة الصفراء جسمها النحيل بلباسه الأخضر الناضر ووجهها المتقبّض الشاحب ورأسها الأثمّر الذي كان يهز المصباح المجرد أحياناً في أثناء قفزها، فيأخذ المصباح في التدلّدل وتوسع دائرة ضوئه الأصفر وتمتد في الباحة الغبشاء لحظة أو لحظات. وكان يمر قوم فيصيحون عبر الباحة: «بغبي»، ولم أكن أعرف ما البغي آنذاك، وكان غيرهم يصيح: «رجس الخنازير» وكنت أحسبني أعرف ما رجس الخنازير، ولكنني ما كنت أظن أن يكون لذلك صلة ما بالزا. وكانت كوة باسكليت تفتح عندئذ فتحاً عنيفاً ويظهر من بين بخار المقلّى رأس باسكليت الأصلع المخمور، ومع الضوء الذي ينساب من كوة المطبخ المفتوحة في الباحة، كان يرتفع صياح باسكليت في الباحة المظلمة وإبلاً من السباب والشائم مما لم أكن أفهم منه شيئاً. وقد سترت بعد ذلك غرفة إلزا بقطيفة خضراء غليظة، فحجبت الستارة ما كان ينبعث من ضوء من غرفتها، ولكنني مع ذلك كنت كل ليلة أنظر نحو تلك الكوة الكامد بريقها وأراها وإن كنت في الحق لا أستطيع أن أراها: إلزا باسكليت بلباسها الفلوت الأخضر الناضر، نحيلة وشقراء، وهي تهفو لحظات تحت المصباح المجرد.

وقد هجرنا منزلنا ذاك من بعد، وكبرت وأدركت ما البغي وحسبت أنني أعرف ما رجس الخنازير، وشهدت الراقصات، ولكنني لم أجد بينهن راقصة ترضيني كما كانت ترضيني إلزا باسكليت التي لم أسمع عنها شيئاً بعد ذلك. وحططنا رحالنا في بلدة أخرى، واستعرت نار الحرب وطالت الحرب وما خطرت لي إلزا على بال، حتى بعد أن عدنا إلى البلدة الأولى. وقد جربت

(١) التمة: واحدة التّم (وقد تكسر) وهو الإوز العراقي، طائر من طير الماء.

أعمالاً مختلفة أبعد الاختلاف إلى أن أصبحت قائد سيارة عند تاجر كبير من تجار الفاخرة، فكان تجوالي بالشاحنة خير عمل أستطيعه حقاً، فكنت أستلم قائمتي في الصباح، وأستلم صناديق التفاح والبرتقال ولال الإصاص، وأنطلق بعدها في المدينة.

وذاث يوم وكنت واقفاً على الحدود<sup>(1)</sup>؛ حيث تحمل البضائع على سيارتي وأنا أرقب الأحمال وأقابل بينها وبين القائمة معي؛ إذ جاء كاتب الحسابات من حفشه<sup>(2)</sup> المغطى بإعلانات الموز وسأل أمين المخزن قائلاً: «أنستطيع أن نمد باسكلت؟».

- «فهل طلب شيئاً إذن، أعنباً أبيض؟».

قال كاتب الحسابات وهو يرفع قلم الرصاص عن أذنه وينظر إلى أمين المخزن في دهشة: «نعم».

قال أمين المخزن: «إنه يطلب أحياناً عنباً أبيض، ولست أدري مع ذلك لم لا نستطيع أن نرسل إليه ما يطلبه». ثم إنه صاح بالحمالين في مبالهم الرمد قائلاً: «هيا.. هيا». وعاد كاتب الحسابات إلى حفشه، أما أنا فلم أعد ألتفت إلى الحمالين أو أستوثق مما كانوا يحملون إلى السيارة من البضاعة أو أقابل بينه وبين القائمة معي، بل لم أعد أرى إلا كرة السرداب المستطيلة المضئنة، وإلرا باسكلت ترقص شاحبة نحيلة بلباسها الأخضر الناضر. وقد سلكت من بعد طريقاً غير ما كان ينبغي لي ذلك الصباح.

أما المصاييح التي كنا نلعب عندها فلم أجد منها شيئاً إلا مصباحاً واحداً مقطوع الرأس، وأما البيوت فكان أكثرها منهتماً. ومضيت تهدير بي سيارتي في حفر الطريق العميقة، وقد خلت السكة من الأولاد، وإن كانت لتعج بهم فيما مضى، إلا صيباً أذعج شاحباً قد قعد على عرقوبيه قائماً على أطراف أصابعه

(1) الحدود: المكان تتحدر منه، وهو هنا رصيف منحدر تحمل منه البضائع على السيارات والعربات.

(2) الحفش: البيت الصغير جداً، سمي بذلك لضيقه.

فوق أنقاض جدار وهو يخط أشكالاً على التراب الضارب إلى البياض، فرفع نظره إلي وأنا أمر أمامه ثم عاد فنكس رأسه، وأوقفت سيارتي أمام بيت باسكليت ونزلت، وقد اغبرت كوى العرض الصغيرة فيه، وانهارت أكوام صناديق الورق المقوى ولطح الوسخ ورقها الضارب إلى الخضرة بالسواد. ورفعت رأسي أنظر في الجدار المصلح، وتمهلت وأنا أفتح الباب المفضي إلى الدكان وأنزل الدرجات في ببطء، وما كدت أنزل حتى وجدت رائحة الأفاويه التي أصابها الليل وقد كَبِلَتْ<sup>(١)</sup> وتركت لدى الباب في صندوق من الورق المقوى. ثم رأيت ظهر باسكليت ورأيت الشيب تحت كُمته، وشعرت بما كان يجد من ضيق إذ يصب الخل من دَنٍّ كبير في زجاجة، وإذ لم يحكم سد البُزال حتى جرى الحساء الحامض على أصابعه، وتجمعت قطعة منه حامضة ننته الرائحة على الأرض فوق الخشب الذي كان يصير تحت قدميه. وكانت تقف إلى المصطبة امرأة نحيلة تلبس معطفاً ضارباً إلى الحمرة وترقب باسكليت في غير اكتراث، حتى فرغ بعد لأي من ملء الزجاجة وكُمها. فألقيت السلام عندئذ مرة أخرى بصوت خفيض بعد أن كنت ألقيته وأنا عند الباب فلم يرد السلام علي أحد. ثم وضع باسكليت الزجاجة على المصطبة ونظر إلى المرأة بوجهه الشاحب غير المحلوق وقال: «ابنتي ماتت... ابنتي إلزا».

قالت المرأة بصوت أجش: «أعلم ذلك، وقد علمته منذ خمسة أعوام. وأريد أيضاً بعض رمل الجلي».

قال باسكليت وكأنما يخبر المرأة بما لا تعلمه: «قد ماتت ابنتي». ونظر إليها في حيرة ولكن المرأة قالت: «من الرمل المنفرط زن لي ست أواق». وجذب باسكليت إليه من تحت المصطبة وعاء أدكن ثم أخذ ينقر فيه بمرفشة من الصفيح وينقل بيدين مرتعشتين كتل الرمل المصفر إلى كيس من الورق الأرمـد.

(١) كَبَل الشئ: تَلَزَق وتَلَزَج.



قال: «ماتت ابنتي». وصممت المرأة. وأخذت أنظر حولي فلم أجد إلا رِزْمَ الإطرية<sup>(1)</sup> المغبرة ودن الخل الذي كان يقطر الخل من صنبوره، ورمّل الجلي ولوحة مموهة بالميناء عليها صورة صبي كاشر عن أسنانه يأكل قطعة شوكولا، مما لم يعد له وجود منذ سنين. ودفعت المرأة الزجاجاة في كيسها المشبك ورزمت قريبا الرمل ثم رمت بيبضع قطع من النقد على المصطبة، ثم التفتت ونقرت بإصبعها على جبينها نقرأ خاطفاً وهي تمر بي وابتسمت في وجهي. وأطلت التفكير. وذكرت أياماً كنتُ فيها صغيراً لا يبلغ أنفي سطح المصطبة، وأنا الآن أنظر دون عناء فوق صندوق الزجاج الذي كتب عليه اسم شركة من شركات البسكويت، والذي لا يحوي اليوم إلا أكياس السميد المغبرة. وشعرت لبرهة وكأنما أتلصص لأعود صغيراً لا يبلغ أنفي سطح المصطبة المتسخ، وأتلصص الفلوس في يدي لأشتري بها السكاكر. ورأيت إلزا باسكليت ترقص، وسمعت الناس في الباحة يصيحون: «بني» ويصيحون: «رجس الخنازير» إلى أن أيقظني صوت باسكليت وهو يقول: «قد ماتت ابنتي» يقولها دون وعي ويكاد يقولها دون إحساس، وقد وقف أمام صندوق العرض وأخذ ينظر إلى السكة.

قلت: «أجل». قال: «قد ماتت».

قلت: «نعم»، ثم أولاني ظهره واضعاً يديه في جيبي مبدلته الرمضاء الملطخة. قال: «كانت تحب العنب الأبيض، ولكنها قد ماتت الآن». ولكنه لم يسأل: «هل تطلب شيئاً؟» أو: «هل من حاجة فأقضيها لك؟»، بل لبث واقفاً بالقرب من دن الخل الذي يتقاطر الخل منه عند المشوار ويقول: «قد ماتت ابنتي» أو يقول: «قد ماتت» دون أن ينظر إلي.

وشعرت وكأنما لبثت هناك دهرًا ضائعاً منسياً، والوقت ينساب من حولي، ثم لم أستطع أن أريم من مكاني حتى دخلت في الدكان امرأة أخرى قصيرة

(1) الإطرية: ضرب من الطعام يعمل من المعجن والبيض، وتصنع منه الشعيرية والمعكرونة وغيرها.

سمينة تمسك كيسها أمام بطنها، فالتفت باسكليت إليها وقال: «قد ماتت ابنتي». قالت المرأة: «أجل»، ثم اندفعت تبكي فجأة وقالت: «رمل جلي من فضلك، من النوع المنفرط، ست أواق». ومضى باسكليت وراء المصطبة ونقّر بمرفشته في الوعاء، فخرجت عندئذ والمرأة في مكانها ما تزال.

كان الصبي الشاحب الأدعج الذي كنت وجدته قاعداً على أنقاض الجدار واقفاً على ركاب سيارتي وهو ينعم النظر في رُكْبها ويمد يده من خلال زجاجها المفتوح فيرفع مشيرتها اليمنى فاليسرى، فما إن رأيته أقف فجأة خلفه حتى ارتاع، فأمسكت به ونظرت في وجهه الشاحب الفزع وتناولت تفاحة من صناديق التفاح على سيارتي ونفحتها الصبي، ثم أرسلته. فنظر إلي في دهشة بالغة حتى دعرت فأخذت تفاحة أخرى فثالثة فحشوت بالتفاح جيبه ودفعت به في سترته قبل أن أركب سيارتي وأنطلق في طريقي. ■

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



ترجمة:  
كنينة دياب

ميخائيل أفاناسيفيتش بلجاكوف (1891 — 1940)، كاتب روسي، ولد في مدينة كييف — أوكرانيا. تخرج طبيباً في العام 1916، ثم إقصاؤه، بسبب الحرب، فوراً إلى مشفى في منطقة ريفية بعيدة. وإضافة إلى الإحساس بأنه أجبر على تعلم السباحة والخوض في يم عجيب عميق، وجد أنه وضع بين حضارتين تبعدان في الزمن إحداهما عن الأخرى (500) عام. بعد ذلك ترك الطب وتفرغ للكتابة. ونشرت قصصه التي تعتمد على تجربته المبكرة في الكتابة والتي نصفها سيرة ذاتية ونصفها الآخر من خياله، في العديد من المجلات، وتم جمعها في كتاب بعد سنوات من وفاته. حملت عنوان «يوميات طبيب في الأرياف»، ومنها هذه القصة «القصة الهوائية المعدنية» التي ترجمها من الروسية إلى الإنجليزية مايكل جليني.



## القصة الهوائية المعدنية

وهكذا كنت وحدي، محوطاً بغمامة من عواصف ثلوج نوفمبر. البيت مختنق بها وصوتها يأتي من مدخنة الموقد. أمضيت أربعاً وعشرين سنة من حياتي في مدينة كبيرة وأنا أظن أن العواصف الثلجية تعوي في الروايات فقط. ويبدو أنها تفعل ذلك في الحياة الواقعية أيضاً. الأمسيات هنا طويلة بشكل غير اعتيادي، فاستغرقت في أحلام اليقظة، والتحديث في انعكاسات المصباح وظلاله الخضراء القاتمة على النوافذ. حلمت بأقرب مدينة على بعد اثنين وثلاثين ميلاً، حيث تتوفر الكهرباء وهناك أربعة أطباء يمكنني التشاور معهم. وفي كل الأحوال ستكون أقل رعباً من هذا المكان، غير أنه لا أمل في الهروب. وفي بعض الأوقات كنت أحس أنه من الجبن أن أرحل. كما أنني أدرك، علاوة على ذلك كله، أنني من أجل هؤلاء تماماً، درست الطب.

«نعم، لكن على افتراض أنهم أحضروا لي امرأة إلى العيادة وكانت هناك اختلاطات، أو لنقل، مريض بحالة فتق مختنق؟ ماذا يمكنني أن أفعل إزاء ذلك؟ أرجوك تلطّف وأخبرني بذلك. منذ ثمان وأربعين ساعة فقط تخرجت بدرجة الامتياز، لكن الامتياز شيء والفتق شيء آخر. ذات مرة كنت أراقب البروفسور يجري عملية فتق مختنق. قام بها، بينما أنا أجلس في المدرج. كنت أحاول فقط البقاء حياً...».

أكثر من مرة كنتُ أتصيب عرقاً بارداً حتى عمودي الفقري بمجرد التفكير بعملية الفتق. كل مساء عندما أشرب كوب الشاي، أجلس في الوضعية نفسها: إلى يساري جميع كتب الجراحة التوليدية وعلى قمتها طبعة صغيرة من كتاب (دوديرلين)، وإلى يميني مختلف المجلدات المصورة عن العمليات الجراحية، كنت أتأوه وأدخن وأشرب الشاي دون حليب.

وفي مرة غرقت في النوم. أذكر ذلك المساء تماماً، كانت ليلة 29 نوفمبر. أفقت على طريق قوي على الباب. وبعد خمس دقائق كنت أسحب بنطالي وعيناي مسمرتان على تلك الكتب المقدسة التي تشرح خطوات إجراء العمليات الجراحية. استطعت أن أسمع صرير الزلاجات الزاحفة في الساحة، أصبحت أذناي حساستين بشكل غير طبيعي. بدت الحالة أصعب بكثير من حالة الفتق أو حالة

الجنين الذي يكون بالعرض. في الساعة الحادية عشرة مساءً تم إحضار فتاة صغيرة إلى مشفى (موريوفو). قالت لي الممرضة بيرو: - «الفتاة الصغيرة واهنة، إنها تحتضر.. هلا أتيت إلى المشفى، من فضلك..... يا دكتور».

أذكر أنني عبرت الساحة باتجاه المشفى، مشدوهاً بوميض ضوء مصباح الكيروسين. الأضواء تنير غرفة العمليات وكل معاوني كانوا بانتظاري، يرتدون لباسهم الخاص: دميان لوكيتش، شاب صغير لكنه قوي، وقابلتان لهما خبرة طويلة، (آنا نيكوليفنا) و(بيلاجي إيفانوفنا). عمري أربع وعشرون سنة ومتخرج من شهرين فقط، سلّموني مسؤولية إدارة مشفى (موريوفو).

فتح الفتى الباب بجديّة فدخلت الأم إلى الغرفة أو بالأحرى أنها طارت إليها تنزلق على حداثها الطويل المغطى بالثلوج، والثلج على وشاحها لم يذب بعد، تحمل بين يديها حزمة، حيث يصدر صوت هسيس رتيب وصغير أيضاً. كان وجه الأم مطرقاً تبكي بصمت. حيث فتحت اللفة التي بين يديها ونزعت معطف جلد الخروف والوشاح، رأيت طفلة صغيرة في حوالي الثالثة من عمرها. في البداية جعلني منظرها أنسى العملية الجراحية، وأنسى وحدتي، والكم الهائل من المعرفة عديمة الفائدة التي تعلمتها في الجامعة: كل ذلك تلاشى أمام جمال هذه الطفلة الصغيرة.

كيف يمكنني أن أصفها؟ وبماذا أشبهها؟ يمكنك رؤية مثل هؤلاء الأطفال فقط على علب الشوكولاته - الشعر مجدول بشكل طبيعي إلى صفائر كبيرة بلون (الجاودار) الناضج، وعينان واسعتان بلون أزرق غامق، ووجنتان كوجنتي دمية. يرسمون الملائكة عادة بهذا الشكل. لكن في أعماق عينيها غشاوة غريبة. وعرفت أنه الخوف، لأن الصغيرة لم تكن تستطيع التنفس. فكرت: «ستموت خلال ساعة»، فكرت بالتأكيد بذلك وأنا أحس بوخز الألم الحاد لشدة شفقتي على تلك الطفلة.

كانت حنجرتها تنقلص مع كل نفس تأخذه، وعروقها متورمة، وجهها يتحول من الوردي إلى الليموني الشاحب. أدركت فوراً ماذا يعني هذا اللون. قمت بأول تشخيص لي، والذي لم يكن صحيحاً فقط، بل الأهم من ذلك أنه تم في هذه اللحظة نفسها

التي أدلت فيها القابلتان بكل خبراتهما الطويلة: «إن الصغيرة تعاني من نوع من أنواع الدفتيريا. حنجرتها قد غصت بالغشاء وسوف تختنق تماماً».

سألت: «منذ متى هي مريضة؟» وكسرت بسؤالي حدة صمت معاونتي.

أجابت الأم وهي تحدق إلي بعينين جافتين: «منذ خمسة أيام».

قلت لمساعدتي الشاب بأسنان مطبقة: «دفتريا»، والتفت إلى الأم:

- «لماذا تركتموها كل هذه المدة؟»

سمعت في تلك اللحظة صوتاً يغص بالدمع خلفي:

- «خمسة أيام يا سيدي، خمسة أيام»

تلفت حولي فوجدت امرأة مسنة بوجه دائري قد دخلت الغرفة خلسة. «أتمنى لو

أن هاتين المرأتين العجوزين لا وجود لهما أصلاً»، فكرت بيني وبين نفسي. قلت

وأنا بهاجس المعاناة من المشكلة:

- «اهدئي يا امرأة، أنت تعيقين طريقنا فقط».

وكررت سؤالي للأم:

- «لماذا تتركينها كل هذا الوقت؟ خمسة أيام؟ هم؟»

وبحركة مفاجئة سلمت الصغيرة إلى الجدة وجثت على ركبتيها أمامي. قالت

وهي تضرب جبهتها على الأرض:

- «أرجوك أعطها بعض الدواء، سأقتل نفسي لو ماتت».

أجبتها:

- «انهضي فوراً، وإلا فلن أكلملك».

نهضت الأم واقفة بسرعة وحفيف تنورتها الواسعة يصدر صوتاً، وأخذت الصغيرة

من الجدة وبدأت تهزها. اتجهت المرأة العجوز إلى عمود عند الباب وبدأت تصلي،

بينما ما تزال الصغيرة تتنفس بصوت يشبه فحيح الأفعى.

قال مساعدتي وهو يهز شاربه:

- «كلهم متشابّهون في ذلك، هؤلاء الناس!».

سألت الأم:

- «هل يعني ذلك أنها ستموت؟» وهي تحدق إلي بغضب عارم، بدا لي واضحاً.

قلت بهدوء وحزم:

- «نعم، سموت».

التقطت الجدة حاشية تنورتها ومسحت عينيها. صرخت الأم بصوت أجش:

- «أعطها شيئاً! ساعدها! أعطها بعض الدواء!»

استطعت أن أرى ما هو مخفي وبقيت حازماً.

- «ما هو الدواء الذي يمكن أن أعطيه لها؟ هيا أخبريني. الصغيرة تختنق،

وحنجرتها محصورة. لمدة خمسة أيام تبقونها آميلاً بعيدة عني. والآن ماذا تريدونني

أن أفعل؟»

- «أنت الذي يجب أن تعرف».

قالت المرأة العجوز ذلك بصوت مؤثر وهي إلى جانبي عند كتفي الأيسر،

جعلني ذلك أمقتها، قلت لها:

- «اسكتي»!

والفتت إلى مساعدي وأمرت بإخراج الصغيرة بعيداً. ناولت الأم صغيرتها إلى

القابلة وبدأت الصغيرة تنزع، تحاول اليكاء، لكن صوتها غير مسموع. حاولت الأم

أن تقترب منها لتحميمها، لكننا أبعدناها وحاولت أن أفحص حنجرتها الصغيرة على

ضوء مصباح الضغط. لم أر سابقاً مرض الدفتريا إلا في حالات خفيفة يسهل

نسيانها. حنجرتها مملوءة بمادة كثيفة لزجة بيضاء. فجأة زفرت الصغيرة وخرج

بصاقها على وجهي. كنت منشغلاً جداً فلم أجفل.

قلت وأنا مندهش من هدوئي:

- «حسن، هذا هو الأمر الآن، حالتها متأخرة، والصغيرة تحتضر. لن يساعدها

شيء سوى إجراء عملية».

كنت مخيفاً واستغربت كيف قلت هذا، لكنني لم أتمالك نفسي من قول ما قلت.

لقد لمعت الفكرة في ذهني: «وماذا لو وافقت الأم عليها؟»

سألت الأم:

- «ماذا تعني بذلك؟» أوضحت لها:

- «سأفتح حنجرتها في أسفل رقبته وأدخل أنبوباً فضيّاً بحيث يمكنها أن تتنفس،  
قريباً يمكننا حين ذلك إنقاذها».

نظرت الأم إليّ نظرة غريبة وكأنني مجنون، وانحنيت فوق الصغيرة لتحميمها مني،  
بينما راحت المرأة العجوز تتمتم من جديد.

- «يا لهذه الفكرة! لا تدعيهم يجرحوا الصغيرة! ماذا؟ يجرحون حنجرتها؟»  
قلت لها بحقد:

- «ابتعدي، أيتها المرأة العجوز». ثم أمرت مساعدي:

- «احقن بالكافور!»

رفضت الأم أن تسلم الصغيرة عندما رأت الحقنة، لكننا أوضحنا لها أنه لا  
خطورة في ذلك.

سألت:

- «هل يمكن أن يشفيها هذا؟»

- «لا، لن يشفيها على الإطلاق».

ثم انفجرت الأم باكياً. قلت لها:

- «توقفي». ثم أخرجت سماعتي، وأضفت قائلاً: <http://Archi>

- «أعطيك خمس دقائق لتقرري. إن لم توافقي خلال خمس دقائق سوف أرفض  
القيام بها».

قالت الأم بحدة:

- «أنا لا أوافق على ذلك».

قلت بصوت أجوف:

- «الأمر يعود لكما».

ثم فكرت: «حسنٌ، هكذا إذن. ذلك يسهل الأمر عليّ. قلت كلمتي وأعطيتها  
الفرصة. انظر كيف تبدو القابلتان مذهولتين. لقد رفضتا وأنا تجنببت التورط». ولم  
يكد يمضي وقت قصير حتى خرج صوتي وكأنه من كائن آخر:

- «السمعي، هل جئنت؟ ماذا تعنين بأنك غير موافقة! أنت تقضين على الفتاة

تحكمين عليها بالموت. يجب أن توافقي؟ أليس لديك رحمة؟»



صرخت الأم من جديد: «لا».

فكرت بيني وبين نفسي: «ماذا أنا فاعل؟ سأقتل الطفلة؟»

لكنني قلت:

- هيا! هيا، يجب أن توافقي. يجب ذلك! انظري، لقد تحولت أظافرها إلى اللون

الأزرق.

- «لا، لا».

- «لا بأس، خذوهما إلى الجناح الآخر. فلتجلسا هناك».

تم اقتيادهما عبر المدخل تحت الضوء الخافت. استطعت سماع نحيبهما وشخير

الصغيرة. عادت الممرضة فوراً وقالت:

- «لقد وافقتا»

أحسست بدمي يسري بارداً في عروقي، لكنني قلت بصوت واضح:

- «عقّمي المبيض، والمقص والمكلايات والمجس، فوراً».

بعد دقيقة كنت أجري عبر الساحة، في العاصفة الثلجية التي تعمي الأبصار.

اندفعت إلى غرفتي أعدّ الدقائق، أمسكت بكتابي، وبحيث في صفحاته لأجد

الصور التي تشرح عملية خَزْع الرغامى. كل خطوة كانت واضحة ومبسطة. الحنجرة

مفتوحة والسكين منغمسة في القصبة. قرأت النص، ولم أستوعب شيئاً منه، الكلمات

تقفز أمام عيني. لم أشاهد في حياتي تنفيذ عملية خَزْع رغامى. قلت لنفسني: «جيد،

لقد فات الأوان الآن»، ثم نظرت بحسرة إلى القنديل الأخضر والرسوم التوضيحية.

أحسست بأنني أحمل أصعب عبء وأقساه. ثم رجعت إلى المستشفى متجاهلاً

الرياح والثلوج.

في غرفة العمليات، اقترب مني صوت يختلط بحفيف ثوب، همس قرب أذني:

- «كيف يمكنك يا سيدي أن تشق حنجرة طفلة صغيرة؟ كيف؟ لقد وافقت لأنها

حمقاء. لكنتك لم تأخذ إذني، لا، أنا لم أوافق، أنا أوافق أن تعطيها دواءً، لكنني لن

أسمح بشق حنجرة الصغيرة».

صرخت:

- «أخرجوا هذه المرأة من هنا!».

ثم تابعت بعنف:  
- «أنت الحمقاء! أجل أنت. وهي الذكية. على كل حال، لم يسألك أحد اخرجني من هنا».

أمسكت إحدى القابلتين بالمرأة بقوة ودفعت بها خارج الغرفة.  
قالت المساعدة فجأة:

- «جاهز؟»

دخلنا قاعة العمليات، بدت الأدوات اللامعة، في ضوء المصباح المزعج قرب غطاء النايلون، وكأنها تنتمي لعالم آخر.

حين خرجت إلى الأم للمرة الأخيرة، كانت تمسك بالصغيرة بين ذراعيها. قالت بصوت فيه حشجة:

- «زوجي في المدينة بعيداً عن هنا. عندما سيعود ويعرف ما فعلت سوف يقتلني».

قالت المرأة العجوز وهي تردد كلماتها كالصدى وتنتظر إلى برعب:  
- «نعم، سوف يقتلها».

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قلت:

- «لا تدعوها تدخل الغرفة».

وهكذا تركنا وحدنا في غرفة العمليات، أنا، ومساعدتي (وليدكا) الصغيرة. جلست، عارية مثيرة للشفقة، على الطاولة وبكت بصمت. مددوها بشكل مستقيم، نظفوا رقبتهما ودهنها باليود. التقطت المبضع، وأنا مازلت أسأل نفسي: «ما هذا العمل الجنوني الذي أقوم به؟» خيم السكون. رسمت شقاً عمودياً أسفل الحنجرة المتورمة البيضاء. لم تتبعث أية قطرة دم. وسحبت السكين من جديد عبر الخط الأبيض الذي برز في الجلد. لا أثر للدم أيضاً. وبهدوء وأنا أحاول أن أتذكر الرسوم التشريحية في كتابي، بدأت بفتح طبقات الجلد الدقيقة بواسطة المجسّ. فاندفع فوراً دم قاتم اللون من أسفل الجرح، يفيض ويتدفق إلى أسفل رقبته. بدأ مساعدتي يوقف النزف بالقطن لكنه لم يستطع. استدعيت لذهني كل ما شاهدته وتعلمته في الجامعة، شرعت في ضم طرفي الجرح بالكلاّبات والملاقط، ولم ينجح ذلك أيضاً.

تبرد جسدي وتندى جيبني بالعرق البارد، وأسفت وندمت بشدة أنني درست الطب ورميت بنفسي في هذه البيداء. في حالة غضب يائسة، لكزت الملاقط مصادفة في منطقة الجرح، فأنجذبت وأغلقت بشدة فتوقف النزف فوراً. مسحنا الجرح بقطع من الشاش وبدا الآن أمامي نظيفاً ومريحاً تماماً.

لم تكن هناك قصبة هوائية ظاهرة في أي مكان. لم يكن الجرح في الفكر النظري يشبه أي تشريح عملي. أمضيت الدقيقتين أو الدقائق الثلاث التالية أفكر بالجرح دون هدف، أو بالمبضع ثم المجس، باحثاً عن القصبة الهوائية. وبعد دقيقتين من ذلك، بنست من إيجادها. فكرت: «هذه هي النهاية، لماذا أفعل ذلك؟ ما كان علي أن أطرح فكرة العملية، كان ينبغي لليدكا أن تموت بهدوء في الجناح. وبما أنها ستموت بجرح مفتوح في حنجرتها فلن أستطيع إثبات أنها كانت ستموت حقاً، ولذلك لم يكن من الضروري جعل الأمر أسوأ..»

مسحت القابلة جيبني بصمت. «توجب علي أن أضع المبضع من يدي وأقول: أنا لا أعرف ماذا أفعل بعد هذا». وبينما أفكر بذلك تصورت الأم بعينيها الدامعتين. التفتت السكين من جديد وأدخلتها في العمق، داخل رقبة (ليدكا). تفتحت الأنسجة، ولدهشتي ظهرت القصبة أمامي. خرج صوتي كشخ في حجر:  
- «ملاقط».

ناولني مساعدي الملاقط. أنفذت ملقطاً في كل طرف وسلمته واحداً منها. أستطيع الآن رؤية شيء واحد فقط: حلقات القصبة الهوائية بلونها الرمادي. أدخلت السكين فيها وتجمدت من الرعب. خرجت القصبة من الجرح الصغير وبدا مساعدي وكأنه فقد كل ذكائه ومهارته، فكاد يمزقها ليخرجها.

وقفت القابلتان خلفي تلهثان. رفعت نظري فعرفت ما يجري: أغمي على مساعدي بسبب الحرارة المفرطة وما يزال يمسك بالملقط، ويمزق القصبة. قلت في نفسي: «إنه قدر، كل شيء ضدي، لا بد أننا قد قتلنا (ليدكا) الآن». وأضفت: «فور عودتي إلى غرفتي، سأطلق النار على نفسي».

أسرعت القابلة الأكبر سناً بنزع الملقط من يد مساعدي، وقالت وهي تصرّ على أسنانها:

- «تابع يا دكتور...».



سقط مساعدتي على الأرض منهاراً، لكننا لم نلتفت إليه. حشرت المبيض داخل قصبة الرئة، ثم أدخلت أنبوباً فضياً، انزلق بسهولة لكن (ليدكا) ظلت دون حراك. لم يجز الهواء في قصبتها كما يجب. تنهدت بعمق ثم توقفت، فعلت ما استطعت، بدوت وكأنني أطلب الغفران من أحد ما، لأنني اخترت دراسة الطب دون تفكير. عمّ السكون. رأيت الصغيرة تزرّق. كدت أستسلم وأبكي، عندما انتفضت الصغيرة بقوة، وأفززت نبعاً من المواد المتقيحة اللزجة من خلال الأنبوب، وبدأ الهواء يصفر في قصبتها. حين بدأت تنفس، بدا صوتها أشبه بالعواء. في تلك اللحظة نهض مساعدتي على قدميه، شاحباً متعرقاً. نظر إلى حنجرتها برعب ظاهر ثم شرع يساعدي في خياطة الجرح.

مبهور البصر، وغشاوة من العرق على عيني، رأيت وجهي القابلتين. إحداهما قالت: «أنجزت العملية بشكل رائع يا دكتور».

ظننت أنها تسخر مني، فعبست وتجهم وجهي. ثم فتحت الأبواب ودخل هواء منعش. حملت (ليدكا) إلى الخارج ملفوفة بالأغطية. ظهرت أمها فوراً عند المدخل. نظرت بعينين كمعيني وحش. سألتني: «ما الأمر؟»

عندما سمعت صوتها، انساب العرق على طول ظهري بارداً، وخمنت ما يمكن أن يحدث لو أن (ليدكا) ماتت على طاولة العمليات. لكنني أجبتها بصوت هادئ: «لا تقلقي، ما تزال على قيد الحياة. وستبقى كما أمل لها. إنما لا يمكنها التكلم حتى نزع منها القضيب الفضي، ولا يشغل ذلك بالك!».

بعد ذلك ظهرت الجدة من حيث لا أدري. نظرت إلى مزلاج الباب، ثم نظرت نحوي، ثم إلى السقف. لم أفقد أعصابي هذه المرة معها، لكنني أمرت أن تعطى (ليدكا) حقنة كافور، وطلبت من الموظفين التناوب على مراقبة حالتها وحراستها. ثم خرجت عبر المساحة متوجهاً إلى القسم الذي أقيم فيه. تذكرت المصباح الأخضر المشتعل في غرفة مكنتي، و(الدوديرلين) الموجود هناك، وكتبي المبعثرة في كل مكان. اتجهت إلى الأريكة بكامل ملابسي، ارتيمت، وغرقت فوراً في نوم دون أحلام.



مر شهر وآخر. أصبحت أكثر خبرة. ومرت حالات أمامي أصعب من حالة (ليدكا) وحجرتها التي تمر بذاكرتي دائماً. الثلوج في كل مكان حولنا، وخبرتي تزداد وتنمو يوماً.

في بداية السنة الجديدة، جاءني امرأة إلى غرفة العمليات تمسك بيدها طفلة صغيرة، ملتفة بعدد من طبقات الملابس، فبدت مثل برميل صغير. وعينا المرأة تشعان فرحاً. نظرت جيداً، واستطعت أن أميزهما.

- «أها! ليدكا! كيف الحال؟»

- «كل شيء على ما يرام».

أزاحت الأم الشال عن عنق (ليدكا). رغم أنها خجولة، وتتمنع وتبتعد، تدبرت أمري ونظرت إلى رقبته الزهرية اللون، وعليها خط أفقي بني، وعلامات القطب الدقيقة.

قلت:

- «كل شيء جيد، لا لزوم لأن تأتي مرة أخرى».

قالت الأم:

- «شكراً لك يا دكتور، شكراً لك».

ثم التفتت إلى (ليدكا) وقالت:

- «قولي له شكراً».

ولم يكن لدى (ليدكا) أية رغبة بالتكلم معي. ولم أرها بعد ذلك أبداً. نسيت أمرها تدريجياً. وظلت خبرتي تنمو، حتى جاء اليوم الذي وصل عدد مرضاي إلى المائة وعشرة. نبدأ العمل في التاسعة صباحاً وننتهي في الثامنة مساءً. ذات يوم بينما أنا أترنح من شدة الإرهاق والتعب، وأنزع عني رداء العمليات، قالت لي كبيرة القابلات:

- «إنها عملية الرغامي، هي التي جلبت لك كل هؤلاء المرضى. هل تعرف ماذا يقولون في القرية؟ فالحكاية تدور بالقرية، ويقولون إنه حين كانت (ليدكا) مريضة، وضعت لها أنبوباً معدنياً بدلاً من قصبته الهوائية ثم خيطتها. ويذهب الناس إلى قريتها خصيصاً ليروها. لك شهرة جيدة يا دكتور. فهنيئاً».

سألت مستفسراً:

- «إذن هم يظنون أنها تعيش بقصبة معدنية الآن، أليس كذلك؟»

- «هذا صحيح، لكنك كنت بارعاً، يا دكتور. قمت بها بكل برودة أعصاب وهذوء.  
راقبتك بكل تقدير».

- «آه، حسنٌ، لا أترك القلق يملكني، أنت تعرفين». ولا أدري لماذا قلت ذلك. كنت متعباً جداً ولا أقوى حتى على الشعور بالخجل، لذلك تمنيت لها ليلة سعيدة وعدت إلى البيت. كان الثلج يتساقط بقطع كبيرة ويغطي كل شيء، والمصباح مشتعل، وبيتي يبدو صامتاً، متوحداً وثقيلاً. حين دخلته، كانت تسيطر علي رغبة واحدة فقط - النوم.

\* \* \* \* \*

### سيرة ذاتية

- الاسم: كنية دياب
- مواليد: 28 / 2 / 1948م
- مكان الولادة: جبلة - اللاذقية - الجمهورية العربية السورية.
- المؤهلات العلمية: ليسانس آداب - قسم اللغة الإنجليزية - ترجمة / 1972م.
- المؤلفات: قصص أطفال، قصص قصيرة، قصائد شعرية نثرية، قصص مترجمة عن الإنكليزية.



ع. - المسترح



ARCHIVE

ت. ناديا الشرييني

مارغريت بورسونار

كل عنده مينو تاووروس



<http://Archivebeta.sakhril.com>





ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كل عنده مينوتاوروس  
مارجريت يورسنار

ترجمة:  
ناديا الشربيني

Quin'a pas son minotaure?

Marguerite yourcenar

كل عنده مينوتاوروس

ملهاة مقدسة في عشرة مشاهد

Marguerite yourcenar (1903-1987)

حياتها:

اسمها الحقيقي Marguerite de Crayencour كاتبة فرنسية معاصرة. ولدت في «بروكسل» عام 1903، من أب فرنسي وأم بلجيكية. ماتت أمها وهي طفلة وتولى أبوها مهمة تعليمها، وتلفت تحت إشرافه ثقافة كلاسيكية عميقة. نشأت «مارجريت يورسنار» في كنف عائلتها الميسورة في شمال فرنسا. لكنها قضت جل حياتها في بلدان أخرى مثل إنجلترا واليونان وإيطاليا، والولايات المتحدة الأمريكية. في عام 1934 التقت «مارجريت يورسنار» «غريس فريك» Grace Frick الأمريكية، وأصبحتا رفقتين حميمتين. وعندما اندلعت الحرب العالمية

الثانية في العام 1939، استقرت «يورسونار» في جزيرة «ماونت ديزرت» Mount-Desert، على الساحل الشمالي الشرقي من الولايات المتحدة الأمريكية، حيث عملت أستاذة للأدب المقارن بكلية «سارا لورنس» Sarah Lawrence College؛ وحصلت على الجنسية الأمريكية عام 1947. في عام 1986 حصلت على وسام الشرف الفرنسي Légion d'Honneur وميدالية الشرف في الأدب من نادي الأدب الأمريكي. وأخيراً توجت «يورسونار» تاريخها الأدبي بانتخابها عام 1980 كأول امرأة تدخل الأكاديمية الفرنسية.

#### أعمالها:

اكتسبت «مارجريت يورسونار» في أثناء فترة شبابها ثقافة هيلينية واسعة قوية، ولم تتوقف قط عن اكتساب المزيد منها.

في أعمالها الشعرية حاولت «يورسونار» إعادة بعث الأساطير الإغريقية القديمة إلى العالم الحديث، فكتبت: «حديقة الأوهام» Jardin des chimères (1921)؛ «الآلهة لا تموت» Les dieux ne sont pas morts (1922)؛ «نيران» Feux (1936)؛ «أفة ألسيب» Les Charités d'Alcippe (1956). كما أصدرت ترجمات رائعة لمختارات من الشعر الإغريقي القديم مثل: «التاج والقيثارة» La Couronne et la lyre (1963).

ألقت «يورسونار» عدة مسرحيات استقت موضوعاتها من تاريخ الإغريق والرومان، على نسق «جيرودو» Giraudoux ومنها: «الكثرا أو سقوط الأقنعة» E'lectre ou la chute des masques (1954)؛ «أسطورة أليست» Le mythe d'Alceste؛ «كل عنده مينوتور» Quin'a pas son minotaure? (1963).

أما اهتمامها بالتاريخ الروماني فقد بدأ جلياً في روايتها: «مذكرات هادريان» Mémoires d'Hadrien التي صدرت في العام 1951. هذه الرواية هي الأكثر شهرة بين أعمال «يورسونار». وتميزت هذه المذكرات بتعاقب الثقافة والجمال والحرية، في محور واحد هو عشق الامبراطور «هادريان» «لأنتينوس» Antinoüs. ثم عرضت تاريخ خلفائه من الأباطرة في بحث جيد بعنوان: Sous benefice d'inventaire (1962). وكانت أول أبحاثها التي تضم مختارات من الأدب القديمة تحمل عنوان: Pindare (1932).

بدت اهتمامات «يورسونار» المتعددة في معالجتها للأفكار التي كانت سائدة في عصر النهضة في أوروبا: L'Œuvre au noir (1968)، والتي نالت عنها جائزة Prix Femina وعرضها لثقافات أخرى متنوعة في: «قصص شرقية» Nouvelles orientales (1938).

وقيامها بترجمة رواية «الأمواج» The Waves «لفرجينيا وولف» (1937) Virginia Woolf و «What Maisie Knew» «لهنري جيمس» Henry James (1947)، و «أشعار كافافي» Cavafy (1958)، وبحث حول «ميشيما» أو «رؤية الفراغ» Mishima ou La vision du vide (1981).

كما أنها أصدرت أعمالاً روائية تتناول أجزاء من التاريخ المعاصر: (1934) Denier du rêve التي تدور أحداثها في روما أثناء الحكم الفاشي، وتبرز فيها الفرق بين الحلم والحقيقة و (1939) Le Coup de grace، التي تتناول الصراع بين البيض والحمرة في بلدان البلقان أثناء الحرب الأهلية الروسية، والذي تحول إلى فيلم سينمائي من إخراج «فولكر شوندورف» Volker Schöndorff.

جمعت الكاتبة المقابلات التي أجريت معها حول حياتها وأعمالها في كتاب يحمل عنوان:

Les Yeux ouverts: entretiens avec Matthieu Galey (1980).

وقد نشرت «مارجريت يورسونار» سيرتها الذاتية في ثلاثة أجزاء: «تبه العالم» Le Labyrinthe du Monde، ويحمل الجزء الأول عنوان: «ذكريات وروعة» Souvenirs pieux (1974)، والجزء الثاني: «أرشيف الشمال» Archives du Nord (1977)، والجزء الثالث والأخير: «ماذا؟ الأبدية؟» Quoi? L'Éternité (1988). ولكنها توفيت قبل إكمال الجزء الثالث.

#### قيمة «يورسونار» الأدبية:

ما يميز «مارجريت يورسونار» هو جرأتها في تناول الموضوعات المحرمة أو «التابو» فشخصيات روايتها الأوليين Alexis ou Le Coup de grace, le traité du combat ترضخ بسهولة لرغباتها الجنسية الشاذة، على نمط شخصيات «جيد» Gide. ويبدى الامبراطور «هادريان» الميول نفسها بلا مواربة، وهو ينظر إلى كل الأمور وإلى نفسه ببصيرة نفاذة ونظرة ناقدة لا ترحم. أما «زينون» Zénon، بطل L'Œuvre au noir، فهو المثقف الباحث عن الحقيقة بعيداً عن كل فكر مسبق.

اختبرت «مارجريت يورسونار» قوتها ككاتبة في جميع أعمالها. وجعل منها تنوع إنتاجها وغزارة وسعة ثقافتها وتوثيقها الفائق لأعمالها هذا الاسم الكبير في عالم الأدب. كما تميزت بتمكن كامل من ثقافتها الكلاسيكية واهتمامها بالإنسان ودوافعه.



## أسطورة قديمة ورؤية حديثة..

الأسطورة التي تناولها «يورسونار» في مسرحيتها هي أسطورة إغريقية قديمة، تشكل إحدى مغامرات البطل الإغريقي «ثيسوس» أو «ثيسوس» (كما ينطق في اللغة الفرنسية). هذه المغامرة هي مواجهة «ثيسوس» للوحش المسمى «بالمينوتاوروس» أو «المينوتور» وتخليص الأثينيين منه. وهي أسطورة تركز على ثلاثة محاور: تاريخ «المينوتور» نفسه وتاريخ «ثيسوس» ثم مواجهتهما الواحد للآخر والحب الذي ربط بين البطل وأخت الوحش ونهاية هذا الحب.

ولنبداً «بالمينوتور» وهو الذي حملت المسرحية اسمه. هذا الوحش لا تأتي على ذكره الأساطير إلا مرفقاً باسم «ثيسوس». وليست له مغامرات أو بطولات أو حتى جرائم ملصقة به، اللهم إلا القرايين البشرية التي كانت تقدم إليه كل سنة.

من أين أتى هذا الوحش إذن؟ تبدأ القصة بانتصار «مينوس» ملك كريت على «أثينا» مستفيداً من الوباء الذي اجتاحت المدينة. وأراد الملك أن يثبت لشعبه أنه مفضل من الآلهة، فطلب من «بوسيدون» Poseidon أو «بتون» (إله البحار والمحيطات) أن يمنحه إشارة، فأهداه «بوسيدون» ثوراً جميلاً خرج من قلب البحر، واشترط عليه أن يقدمه إليه قرباناً. لكن «مينوس» أبهر بجمال الثور الأبيض ولم يضح به للإله. وجاء انتقام الإله، حين جعل «باسيفاي» Pasiphaé، زوجة «مينوس»، تغرم بالثور بجنون، أو تضاجعه بمساعدة المهندس العبقري «دايدالوس» Dédale الذي كان يعمل في بلاط زوجها الملك، وتنجب منه وحشاً نصفه الأعلى ثور ونصفه الأسفل إنسان، وكان هذا هو «المينوتور»، ولمداراة عاره، يطلب «مينوس» من «دايدالوس» أن يبني له سجناً لهذا الوحش. ويشيد المهندس الحاذق قصر أثيه (اللايرنت) الذي يصبح عرين الوحش. ويجبر ملك «كريت» أهل «أثينا» المهزومين على أن يدفعوا له جزية سنوية عبارة عن سبعة فتیان وسبع فتيات ليقدّموا قرباناً «للمينوتور».

وهنا يبدأ دور «ثيسوس» ابن «إيجيه» Égée ملك «أثينا»، حين يقرر القضاء على الوحش وتخليص بلاده من مذلة دفع الجزية «لكريت». أما السبب الذي دفع «ثيسوس» لأن يصبح واحداً من القرايين البشرية المقدمة «للمينوتور» فقد اختلف حوله الرواة. فمن قائل إنه تطوع بإرادته، أو إن أهالي «أثينا» تلمزوا لأن القرعة التي كانت تجرى بينهم لاختيار الضحايا كان يستثنى منها اسم ولي العهد، مما اضطر الملك لأن يضع اسم «ثيسوس» ووقعت القرعة عليه.

وينجح «ثيسوس» في القضاء على «المينوتور» بفضل مساعدة «أريادني» أو «أريان» Ariane أخت الوحش، التي تعطيه خيطاً لكي يذله على طريق الخروج من المتاهة كيلا يضيع في دهاليز قصر اثني وممراته المتعددة. ويقال إن «دايدالوس» هو الذي أوحى إليها بالفكرة. وتقع «أريان» في حب «ثيسوس» من أول نظرة. لكن حبهما لم يكتب له النجاح بعد انتصار «ثيسوس» على الوحش. وهنا أيضاً تختلف الروايات:

«فثيسوس» الذي عاش حياة حافلة بالمغامرات العاطفية التي كانت موازية لبطولاته، لم يستطع البقاء على إخلاصه «لأريان»، فخانها مع إيجلي Aeglé، ابنة «بانوبيه» Panopée. أما «هوميروس» فيروي أن «ديونيسوس» Dionysos أو «باخوس» Bacchus (إله الخمر) أمات «أريان» بواسطة أسهم «أرتيميس» Artémis. أما الرواية الأكثر شهرة فتقول إنه بعد رحيل «ثيسوس»، اختطف «ديونيسوس» «أريان» على مركبته الخرافية لجعل منها زوجته المقدمه. أما باقي الروايات فتجتنح إلى تفسيرات عقلانية لعلاقة «ثيسوس» «بأريان»، فيقال مثلاً إن أحد الكهنة ويدعى «أوناروس» Oenaros تزوج «أريان» بعد خيانة «ثيسوس» لها. ورواية أخرى تحكي أن «ثيسوس» تصارع مع «ديونيسوس» على قلب «أريان». وهناك رواية يسوقها الكاتب القبرصي «باون» Paeon أن وفاة «أريان» كانت بسبب مرض أصابها أثناء حملها، وأنها توفيت هي والطفل عند المخاض.

أيا ما كانت التفسيرات التي تبرز «ثيسوس» «لأريان»، فقد أضحت تلك الأخيرة رمزاً للحبيبة المهجورة المظلومة. و«ثيسوس» البطل ذو الأصول الإلهية لا يضيره قلب مجروح تركه على الطريق؛ فتاريخه حافل بالقلوب الجريحة. نذكر منها «أنتيوب» Antiope أميرة الأمازونيّات، التي أسرها «ثيسوس»، بعد أن انتصر على الأمازونيّات، وأنجب منها ابنه «هيبوليت» Hyppolyte. أما مغامرته مع «هيلين» Hélène، جميلة جميلات «طروادة» والتي اندلعت بسببها الحرب الشهيرة، فتضاف إلى قائمة بطولاته. قصته معها تبدأ حين قرر هو وصديقه «بيريتوس» Pirithoos الزواج من بنتين من بنات «زيوس» (أنصاف آدميين - أنصاف آلهة). ووقعت «هيلين»، ابنة «ليدا» Léda من نصيب «ثيسوس». لم يكن عمرها في ذلك الوقت يتجاوز الاثني عشر عاماً، حين قام الاثنان باختطافها وتركها في عهدة «أيثرا» Aethra أم «ثيسوس». أما «بيريتوس» فقد اختار «بيرسيفوني» Perséphone زوجة «هاديس» Hadès (إله العالم السفلي) للزواج منها. وينزل الصديقان على العالم السفلي لاختطاف «بيرسيفوني». وهناك يستقبلهما «هاديس» بكل احترام ويدعوهما للجلوس على «كرسي النسيان». أما «بيريتوس» فقد ظل مقيداً بهذا الكرسي للأبد. ويروى

أن «ثيسوس» لاقى هو أيضاً المصير نفسه. لكن النهاية الأكثر شهرة تقول إن «هرقل» Héraclès خلصه من هذا القيد المرعب.

### ثيسوس البطل الأسطوري المش:

اختارت «يورسونار» إذن سيرة هذا البطل الإغريقي. لكنها عوضاً عن أن تبرز لنا بطولته وفدائه من أجل شعبه، فضلت أن تعرض لنا صورة لإنسان عادي، لم يختَر البطولة، وإنما اختارها له الآخرون: وسائل الإعلام - فهو يقول «أريان» عن قضائه على «المينوتور»: (لا تذكريني بتلك الرواية التي اخترعتها الدعاية الأثينية) [المشهد الثامن]؛ والده؛ واجبه الحتمي نحو سلالاته الملكية ومتطلبات عرشه - يقول لأوتوليكوس: (سواء كنت مطيعاً أم متمرداً، فإني أمارس اللعبة نفسها التي مارسها أسرتي. هل لي في مخرج ثالث؟) [المشهد الثالث].

### من هو «المينوتوروس»:

«ثيسوس» البطل نفسه يحترق مغامراته التي رفعته عالياً في أعين الآخرين. يرى نفسه صغيراً، قبل أن يتبه في دهاليز نفسه أو دهاليز التيه. هذا القصر الجهنمي يعرّيه من كل أكاليل غارده، ويحيله إلى مخلوق بشري مش. يرى حقيقته، يلمس ضعفه، يواجه مخازيه وهفواته وخطاياه. و«المينوتور» ما هو إلا «ثيسوس» نفسه، أو الوجه المظلم للإنسان. لم يكن هذا هو المعنى الوحيد الذي ساقته الكاتبة «الوحش كنوسوس»، وإنما أطلقت عليه، على لسان «أريان»، «مصدر كل الشرور».

رغم ذلك «ثيسوس» لا يواجه شرور العالم بل يواجه شرور نفسه هو. «المينوتور» هو الشر الذي يكمل دورة حياة الكون. دونه لا خير. والضحايا ليسوا ضحايا إلا بقدر كون «ثيسوس» بطلاً. و«يورسونار» تجرد «ثيسوس» من كل هالات البطولة، كي يظهر عارياً من جميع أفتنته الأثينية الخلابة، على يد «أريان» وعلى يد أخيه الوحش، معادله الموضوعي العكسي. فإذا كان «ثيسوس» هو الخير، «فالمينوتور» هو الشر بمنطق الحدودة القديمة، إلا أن «ثيسوس» لا يحارب في التيه إلا «ثيسوس» ألم يقل «باكوس»: («ثيسوس» أبصر «ثيسوس») [المشهد التاسع]. وعندما يسألون «ثيسوس» عن عدوه الوحش، يجيب في حيرة صادقة: (هو غير مرئي) [المشهد السابع]. «ثيسوس» لا يرى؛ وحدها «أريان» تملك نفاذ الرؤية والبصيرة.

في النهاية تصبح «فيدرا» هي «مينوتور» «ثيسوس» الجديد. ويبدأ في مواجهة، يظل جاهلاً بها، مع الشر والقدر. وهنا تعرض المؤلفة لمعنى جديد «المينوتور»؛ وهو القدر،

المجهول، مخاوف الإنسان، عجزه وضآلته أمام اتساع الكون الرحيب، فهو جزء ضئيل من كل ضخيم وعليه لعب دوره حتى النهاية. «فيدرا» هي «المينوتور» تقول بفخر: (إننا نحمل الدماء نفسها في عروقنا، هو وأنا. هو ولد من رعونة أمي، من نزوة امرأة. عيناه واسعتان كعيني هاتين، ولكنهما أكثر لمعاناً وأشد حزناً. وكتفه ليس أقل نعمة من كتفي هاتين.) [المشهد الرابع]. «فيدرا» تقول هنا إنها تشبه أخاها الوحش في جماله وشقائه. إنها مخلوق يثير الشفقة، رغم أنها ظلت ولعصور طويلة رمزاً للحب المحرم. «يورسونار» تضيف لشخصيتها الحاملة بذرة الخطيئة في أعماقها بعداً جديداً. إنه الئيه الجديد الذي على «ثيسوس» أن يدخله في أواخر حياته، كي يصير قدره المحتوم. والحمية تظهر بجلاء في مشهد الئيه، عندما يرى «ثيسوس» نفسه شيخاً هرمأ ملوث اليدين بدماء ابنه البريء. لكن رؤية «ثيسوس» ليست رؤية معرفة أو اختيار، إنها رؤية سراب. رؤية الغافل. لأن هذا القدر الآتي هو حتمي ولا مهرب منه.

أخرجت «يورسونار» إذن سيناريو كاملاً لأهم أحداث حياة «ثيسوس» في اللايرنت. وجعلته يشهد ماضيه وحاضره ومستقبله، في تتابع قاس. وكل صراع البطل انحصر ضد هذا العدو غير المرئي. حتى ركام الئيه لم يكن إلا ركاماً قبيحاً دون البريق والرهبة اللذين وافقا قصة الوحش المخيف. هذا الركام ما هو إلا أطلال بطولات «ثيسوس». هذا لا يعني أن الكاتبة تتخذ من البطل موقفاً سلباً، أو أنها تدينه بشكل مباشر وسطحي؛ بل هي تقرر البطولة بالصفات البشرية وتخلع عنها الهالة الأسطورية التي قد تكون خادعة للكثيرين كما حدث مع «أريان».

### أختا الوحش: وجهها الحب البشري:

«أريان» و«فيدرا» الأبيض والأسود، الضياء والظل، الروح والجسد. «أريان» لا تستغني عن ظلها، عن السواد. إنها ثنائية التكامل بين الأبيض والأسود. «أريان» تتوحد مع ظلها، لدرجة الإعلان أنها إن لم تكن توجد «فيدرا» لأصبحت هي «فيدرا». إنها مرة أخرى حتمية الشر، لأنه المكمل لقانون الكون.

قسوة «فيدرا» نحو «أريان» قسوة ضرورية بل حتمية. إنها تتأخيان بقدر تأخي الضوء والظل. عندما تتسامل «فيدرا» عن حملقة «أريان» المتواصلة في وجه الشمس، وتعلن أنها تفضل نعمة الظل في الغابات، فإن وجودها هنا يصبح وجود النصف المكمل لا النصف المنأوى. وعندما تجر «أريان» «فيدرا» الخاطئة وراءها، فهي لا تقدم تضحية ما، أو تتخذ موقفاً نبيلاً متسامحاً من أختها الخائنة، بل هي ببساطة تصطحب الجزء المظلم من «أريان»

الذي دونه لا تكون «أريان»؛ لذلك تقول «ثيسوس»: (لن أترك نصف حياتي على هذا الشاطئ المجهول) [المشهد السابع].

عند «يورسونار» «ثيسوس» هو العاشق الأنثوي. إلا أنه غير مدان، بل هي تمنحه رفيقاً، «أوتوليكوس»، يحاكمه طوال الوقت بغرض تطهيره. ضعه نحو «فيدرا» يأتي طبيعياً، بما أنه لا ينشد إلا حباً بشرياً يناسب البطل المنتصر الذي يفوز بأجمل الجميلات. «ثيسوس» ما هو إلا ملك يغريه العرش والسلطة وينشد ملكة تشاركه طموحاته وشهواته. أما حب «أريان» فيفوق طاقاته المعنوية والروحية. يقول لها: (لم أكن أبداً متخصصاً في الحب العظيم). [المشهد الثامن].

من الطبيعي أكثر أن يحب «ثيسوس» «فيدرا»، هكذا ترى «يورسونار». فحب «أريان» «ثيسوس» حب مؤوود من البداية. فهو عندما يهبط «كريت» لأول مرة لا يرى إلا «فيدرا»، ويقوم «أوتوليكوس» بتبنيه إلى وجود القد الأنثوي الآخر الأبيض الذي يلوح في البعيد. وبعد مواجهته «المينوتور» في اللابيرنت وبعد أن يستعيد وعيه يسأل عن «فيدرا»، فهي الحب الطبيعي بالنسبة له، أما حب «أريان» المثقل بالمثاليات فهو عبء رهيب.

### العشق الإلهي:

تختار «مارجریت يورسونار» نهاية الأسطورة التي يعوض فيها «بياخوس» «أريان» عن خيانة «ثيسوس» لها بالافتتان به أي بالإله. وهي تقرر أننا لا نحب إلا سعيًا وراء التوحد مع الإله. و«أريان» تصل إلى هذه الحقيقة التي تحمل خلاصها في النهاية عندما تلتقي «بياخوس» (الذي تسميه «يورسونار» الرب وتقصد إلى ذلك بالفعل). يقول لها: (أنا من كنت تبخثن عنه في «ثيسوس»، ولم يكن «ثيسوس» إلا صورة مبدئية مني). [المشهد التاسع]. والطريق إلى الله يمر بالإتسان. يقول لها «بياخوس»: «أي ثيسوس» من قaddock إلى هذه الجزيرة. وما كنت لتصلي إليها بمفردك. [المشهد التاسع].

«أريان» أيضاً عبرت تيهًا خاصاً بها. كان ذلك ماضي أسرتها، حبها «ثيسوس»، عذابها بخيانتها، مشاعرها المرهقة. لقاءها «بياخوس» كان مكافأة للخير، ولقاء «ثيسوس» «بفيدرا» عقاباً للشر. وبذلك تتحقق العدالة الشعرية في النهاية.

## Quin'a pas son minotaure?

Marguerite yourcenaar

كل عنده مينوتاوروس

ملهاة مقدسة في عشرة مشاهد

الشخصيات:

ثسيوس

الأصوات:

صوت ثسيوس طفلاً

صوت ثسيوس شاباً

صوت ثسيوس شيخاً

صوت أوتوليكوس

صوت أنتيوب

صوت هيلين الصغيرة

صوت إيجيه شيخاً

صوت لاشيس

صوت أريان

صوت فيدرا

صوت هيبوليت

أريان

فيدرا

أوتوليكوس

الملك مينوس

باخوس (الإله)

الضحايا الأربع عشر.

الخيار متروك للمخرج لعرض هذه المسرحية مع الاستعانة بديكور أو عرضها على خشبة مسرح بلا ديكور. من جهتي، أتصور أن تكون مناظر المسرحية كالتالي:

نهار كامل بألوان بارزة وغياب شبه تام للأشكال: الأحمر الناري لشرى «كريت» والأبيض للرخام وزيد البحر والأزرق لسماء وبحر «ناكسوس» والأزرق الغامق للمشاهد التي تدور في عرض البحر، شراع أبيض للمشهد الثالث وأسود للمشهد العاشر. ومن الأفضل لو أن قمة الصاري وأسفله، حيث يقف «أوتوليوكوس»، هما اللتان تظهران فقط في المشهد الأول. هذا الصاري، ومقدمة المركب [المشهد الثالث والعاشر] والبرج [المشهد الرابع] ومدخل قصر التيه [المشهد الخامس] مجرد موجودات رمزية، بلا جنوح نحو الواقعية الأثرية أو سواها. أما بالنسبة للمشهدين اللذين يدوران في الليل، كالمشهد الثاني في قاع السفينة، فيمكن إضاءته بمصباح ضخم، يتدلى ما بين جسرين والذي تكفي أرجحته للإيحاء باهتزاز السفينة. يمكن أن يدور في المشهد الرابع في قصر التيه في ليل لا يشقه سوى الأصوات، إلا أنه يمكن إضاءة بعض أنحائه بكشافات النور، أو أن تدور مجموعة شخصيات، لا يبين منها سوى الظلال، حول «ثيسوس» الذي لا يكاد يظهر هو الآخر. بالنسبة للملابس، يمنح النص «ثيسوس» المخمل الأحمر والريش الأبيض والدرع الذهبي الذي يميز الأبطال الإغريق كما يصورهم رسامو «الباروك»، عموماً في أمراً الأحوال قد يناسبه زي عسكري.

يمكن للبحار «أوتوليوكوس» أن يرتدي الزي البني المميز لعبيد العصور الغابرة، أو أن يرتدي زياً أزرق، وأنصح بشدة أن يرتدي «مينوس» التاج الملكي الورقي الخاص بالنهار. وليس مهماً كثيراً إن كانت «فيدرا» ترتدي بيوم «الملوك» الملابس الكريمية أو الملابس الباريسية، ولكن من الجلي أن ثوباً من الكتان يليق مع «أريان». وأخيراً يجب، إن أمكن، أن يكون «باخوس» الإله وسيقاً.

### المشهد الأول

#### عند قمة الصاري

#### أوتوليوكوس، وحيداً أسفل الصاري

أوتوليوكوس: كم السماء زرقاء! إن زرقها شديدة لدرجة أنها تكفي نفسها بنفسها. وتحت ذلك الأزرق السائل السماوي، هناك الأزرق الصلب أزرق الأمواج الكثيف. إن السفينة التي أسهمت في بنائها (إذ أنني عملت



في ورش «أثينا»، ذلك الكون المغلق، السجن الذي يحوي المحكوم عليهم بالموت، تتقدم، تدفعها الريح نحو قدرها المحتوم، وتحمل على متنها أقدارنا كبشر. لم يكن الطقس صحواً يوم كنا في مركب «أوليس»، لقد كدت أفنى في العاصفة. وهو ليس بالشيء الهام إذ أنني أجيد السباحة. ولم يكن الطقس صحواً في ذلك المساء حين أبحرت مع الأرجونوتيكيين<sup>(١)</sup> كي نستعير بضعة قطع من النحاس تساوي تماماً ثمن الفروة الذهبية<sup>(٢)</sup>.

ها قد مرت علينا خمسة أيام منذ شهدنا ابتعاد قزم الهيمتوس<sup>(٣)</sup> البنفسجية والبارناس<sup>(٤)</sup> الرمادية والتمثال الصغير للآلهة التي تمثل «أثينا». خمسة أيام من الإبحار المضطرب والسفينة تتمايل من جانب إلى آخر، خمسة أيام تحت رحمة هذه الفوضى التي تمثل النظام الأبدي «النبئون». الأربع عشرة ضحية المقدر لهم السقوط بين أنياب «المينوتاوروس» يسبون ويتضرعون في قاع السفينة النتن، حيث تدفعهم حركة السفينة نارة وتهددهم نارة أخرى. أما «تيسوس» السامي، فالريح تلقحه حيث يحتل مركزه فوق مقدم السفينة كما لو كان يغتلي عرشاً، ويتفكر في الموت بصورة أشد مأساوية (من يدري) من سجناء العنبر، لأنه المنوط به اختياره، وعليهم فقط تقبله... انظروا، إنه يشعر بالبرد: يغطي ركبتيه بذيل معطفه... كم تبدو تلك الحركات البشرية صغيرة من أعلى

- (1) Les Argonautes: في الميثولوجيا الإغريقية هم الأبطال الذين رحلوا مع «جايسون» بحثاً عن الفروة الذهبية La Toison d'or.
- (2) الفروة الذهبية: كنز ثمين في الأساطير القديمة.
- (3) هيمتوس Hymettus: جبل في وسط اليونان بالقرب من أثينا، يبلغ ارتفاعه 1027 متراً (337٤ قدماً) فوق سطح البحر. وهذا الجبل مشهور بالرخام الذي كان يكثر استخدامه في البناء والنحت في أثينا في العصور القديمة.
- (4) سلسلة من التلال تفصل Attica (شبه جزيرة في جنوب اليونان القديمة تطل على بحر «إيجيه») عن Boeotia في الشمال. وترجع تسميتها بهذا الاسم إلى الكلمة اليونانية التي تعني شبه جزيرة Peninsula.



الصاري! إن ضغطة ذراعي القابضة على هذا الحبل هي فقط الضرورية، وزاوية قفائي هي فقط الحتمية، وقطرة الدم التي تسيل على ذقني هي فقط الخالدة... الخراف تذهب إلى المرعى، كما يقول الآخر، والضحايا إلى مراسم الدفن... وماذا عن الأبطال، هيه؟ إلى أين يذهبون؟ أنا، الرجل البسيط، أول القادمين، «أوتوليكوس» لن أذهب إلى أي مكان، أنا هنا... بحار سفينة لم أشحن حمولتها، متفرج على دراما لا تعنيني، أرفع كأسني نخب الممثلين.

## المشهد الثاني

### في قاع السفينة

#### الأربع عشرة ضحية

الضحية الأولى: مرت الزوينة والغثيان أسوأ من الخوف. اهتزاز السفينة

لم يعد يدفع بنا إلى جوانبها. حتى داخل هذا العنبر، في قلب الظلمة، نشعر أن الشمس مشرقة في الأعلى.

الضحية الثانية: شمس لن نراها أبداً بما أن ضحايا «المينوتاوروس» لا

يلقون حتفهم إلا ليلاً أينها الشمس الملعونة أنت لا

تمنحين ضياءك إلا للأحرار!

الضحية الثالثة: نعم... نعم... الوقت يمر... ستكون بقية الرحلة هادئة.

سوف نعتاد على كل شيء حتى الظلمة... سأقضي بعد أوقاتاً سعيدة.

الضحية الثانية: ما يهم المحكوم عليهم بالموت إن كانت الرحلة جميلة

أم لا؟ بقي أماننا يوم أو يومان على الأكثر ونصل إلى

الشاطئ الآخر القاسي: حيث ينتظرنا «المينوتاوروس» منذ بداية القرون. كل ضربة مجداف تقربنا منه.

الضحية الثالثة: كنا سنكسب وقتاً أكثر لو عم الهدوء.

الضحية الرابعة: غير مؤكد. فقد تهب عاصفة جديدة وتبتلعنا جميعاً.

- الضحية الثانية: إنه الموت دائماً.
- الضحية الخامسة: أما أنا فمستمتعة: هذا الجسد المنذور للقربان يتذوق الحياة بكل أنسجته. أحياناً يمر نسيم عَطرِ بعفونة هذا العنبر. أحمل بين يدي هاتين هذه الأصابع الرقيقة، وهذا الكف الوديع لضحية معشوقة مثلي على وشك الموت والتي يحلو الفناء معها.
- الضحية السادسة: أيها الحب ما أبكي إلا عليك! لماذا التقينا في ظلمات الأمواج المطروقة تلك؟ بذلك أموت مرتين.
- الضحية الثانية: إنني أبصق عليكم، ما أنتم إلا متع بشرية معروضة في النور الخفيف، ملذات شعور متلامسة، إغراءات أذرع ممدودة! إنكم تشيرون اشمزازي بقدر ما أشمئز من نفسي، أيتها الجثث المستقبلية، يا أحبابي الهالكين!
- الضحية السابعة: أنا لا أفكر في سواه. ما غضبه ربما إلا اختبار لي. وقلقي ما هو إلا نتيجة للقاء.
- الضحية الثامنة: أنا، أكيد من أنه يحبني، جوعه لن يلبثهم سوى المذبذب أو العديم النفع. منذ طفولتي، حدثتني أُمي عن طيبة الإله؟
- الضحية الثانية: أين أمك؟
- الضحية الثامنة: ماتت. فهي اختيرت للرحيل على متن إحدى الرحلات السابقة.
- الضحية التاسعة: لقد تم اختيارنا واحداً واحداً. نحن الصفوة. يا للروعة!
- الضحية العاشرة: إن تضحيتنا تنقذهم جميعاً. فالدولة لن تقوم لها قائمة دوننا
- الضحية السابعة: لا بد من وجود ذريعة لإشعال هذا الكم من المحارق/ دعونا لا نحكم عليها: فلنلتزم الصمت، نحن جماعة المحكوم عليهم!

- الضحية الثانية: سكين! حبل!.. لقد سئمت أنا من هذا الموت الطويل قبل الموت! الإله لا يستطيع شيئاً حيالي أكثر مما أستطيعه لنفسي... آه! أنا أقطع، أشرح، أفتح لحياتي باباً أحمر!... أنا حر أخيراً!... فقد أبطلت حبل الإله...
- الضحية الأولى: ماذا يفعل؟ قيدوا يديه! إنه لا يعي ما يفعل! إنه يتمنى الموت!
- الضحية السابعة: فات الأوان! هذا التعس استسلم لإغراءات اليأس. لن يغفر له «المينوتاوروس» أنه حل محله.
- الضحية الثالثة: استغيثوا! ابعثوا في طلب الحراس! فليلقوا به في اليم! أنا أخاف الموتى.
- الضحية الحادية عشرة: ألن تخرسوا أيها الحمقى؟ ما لهؤلاء يصرخون هكنا؟ نحن نقبع مطمئنين في الركن نلعب الورق... فمن السهل للغاية التظاهر بأنه غير موجود.
- الضحية الثانية عشرة: لو طالبت الرحلة بعض الشيء، سوف أتمكن من إنهاء قضيديتي.
- الضحية الثالثة عشرة: وأنا أنتهي من حساب معدل الأمواج.
- الضحية الثامنة: لو لم يكن يحبنا، ما كان طلبنا.
- الضحية السابعة: فلتنفذ مشيئته!
- الضحية العاشرة: سوف يتذكرنا أبناء وطننا. سنصبح خالدين.
- الضحية الرابعة عشرة: سنفنى وسنسوتنا.
- الضحية التاسعة: لقد انتزعونا قسراً من وضاعة ورشنا وحواليتنا، من فظاظة الشمس، من سماجة السعادة. فليتبارك اسمك أيا ثور الجيوش!
- الضحية السابعة: يا سكرات الخوف القاتلة! أنفاسه السوداء تبعث فيّ القشعريرة! فليأت الإله الذي يقتلنا لمساعدتنا!
- الضحية الأولى: سوف يسحقنا تحت نعليه المصنوعين من الجليد



والظلام. قرناه يشبهان مخروطاً من ظل الكواكب  
السيارة. وفي أعماق عينية تطفو ذرة من نجوم.  
سوف يتعرف على مريديه.  
قلوبنا غير مستقرة يا سيدنا حتى تستريح «فيك».

الضحية الثامنة:

الضحية السابعة:

### المشهد الثالث

#### فوق الجسر

#### ثسيوس وأوتوليكوس

ثسيوس:

أوتوليكوس:

ثسيوس:

أوتوليكوس:

هذا مؤثر.

هذا ليس سوى هذيان. ولا يستحق الإنصات إليه.

هل سيكون هكذا طوال الوقت؟ هل ينوحون دائماً

بالترايم نفسها؟ أجبتني أيها البحار المخضرم.

إنهم يتهتهون جميعاً بأي شيء. ليس لدينا وقت

للإنصات إليهم، فنحن مشغولون كما ترى بربط

الحبال.. البحر يزداد والرياح تتغير والشعاب تهز قاع

مركبنا.. وأجبتني يتلخص في إيصال الشحنة سليمة إلى

الشاطئ. في الوقت الحالي، لا يجب أن يموتوا.

يبدو أن أحدهم قد انتحر. وهم الآن لا يزدنون عن

ثلاثة عشر. من سيكون الرابع عشر؟

لن يكون أنت يا «ثسيوس» الشاب. أنت تعشق الحياة

ولن تحتك بالمينوتاوروس.

ثسيوس:

أوتوليكوس:

ثسيوس:

لا تناديني «ثسيوس». هذا الاسم العادي، كم من الناس

يحملونه في «أثينا»، هذا الاسم الذي جرجرته ورائي

منذ خرجت من القماط، ثم منذ خرجت من المدرسة

ومن الكتب ومن حياتي التي رسمها لي أبي، هذا الاسم

الذي لا يحمل كثيراً من المجد والذي لا أستطيع

الاعتقاد بأنه لي، ظل على طرف شفتي، كمثانة - مَبُولَة

فارغة أملؤها من أنفاسي، جهود مهددة! في هذه اللحظة يصبح اسمي مغفلاً. وعندما أفكر أن بعض الرجال يسمون «هرقل» أو «بونابرت»... انتبه!

أوتوليكوس:  
ثيسوس:

لماذا؟ ألسنا نبحر في البحر المتوسط الشهير؟ أما مغامرات الرجال الذين ذكرتهم فهي مغامرات فريدة، تتميز عن المعتاد في التاريخ تميز ضوء الشهب عن المعان الموسمي للنجوم العادية. أنا مربوط بقسمي كولي للمعهد، تعرقلني البنود السرية لمعاهدات السلام.. لقد وافق أبي على دفع تلك الجزية، على تقديم هؤلاء الضحايا إلى الموت. لا بد من أنه يعني ما يفعل.

أوتوليكوس:

عرفت بعض حراس البهائم من «أناتوليا» مهمتهم مراقبة البهائم المنقولة إلى سلخانة «أثينا». كانت الحيوانات تهبط من المركب وألسنتها مدلاة، وقد أرقها الحر وقلّة الماء، تكاد تكون منخوقة أو مصفاة الدماء قبل ضربها بالهراوات أو ذبحها بالساطور. هؤلاء الحراس كانوا يؤدون، أيا أميرى الصغير، مهمتهم المفيدة بإمداد القصايين بما يلزمهم بتكلفة أقل مما تفعل أنت.

ثيسوس:

أعتقد أنني كنت أقبل بهذه المهمة القنطرة لو لم تتمخض عنها فرصة مجد أو سبب للوجود أو مخاطرة أخوضها؟ أنا، مثل كل الناس، عندي مشاريع الخاصة. كنت أشعر أنني ولدت للقضاء على «المينوتاوروس».

أوتوليكوس:

كنت تشعر؟ لطالما فاجأتك على سلم المركب مشغولاً باستشارة النجوم والتأمل، تكاد تستل سيفاً سماوياً. شاهدت إرادات غير إرادتك تضعف خلال هذه الرحلات. ألم تكن الرائحة المنبعثة من الأجساد المكمومة لتجعلك تشمئز من وظيفة المنقذ؟

ثيسوس:

لقد استمعت طويلاً للأصوات المنبعثة من قعر السفينة.  
لقد رحلت لأجل إنقاذ هؤلاء الضحايا، هؤلاء الشهداء.  
هل هذا هو دوري؟ هل من واجبي منع الناس من  
خوض خطرهم المحتوم؟  
هم لم يختاروا «المينوتاوروس».

أوتولييكوس:

ثيسوس:

ولكنهم قبلوه. «المينوتاوروس» يملأ أرواحهم، وكذلك  
فكرة أنهم صنعة العالم؛ وهم لا يرون لوجودهم من  
هدف إلا ذلك الجوع الجهنمي. لذلك عليهم أن  
يجاهدوا، لا ضد الوحش بل ضد أنفسهم. هل أجاهد  
أنا من أجل الإبقاء عليهم على متن السفينة؟ هل  
أمنعهم، من أجل أن أثبت ذاتي؟ ربما أسد عليهم  
مخرجهم الوحيد نحو العظمة.

فم الوحش؟

أوتولييكوس:

ثيسوس:

وأسده كذلك في وجه من سيأتون فيما بعد. أقف في  
وجه فضول التريب المقتدة للسنوات القادمة. حين يقتل  
«المينوتاوروس»، ماذا سيبقى لأولئك البشر الذين  
ينشدون الموت؟ فليقتل، ولكن كي يولد من جديد. كي  
يظل هناك حتى آخر الزمان وحوش تكفي لمولد  
الأبطال وأبطال تكفي للقضاء على الوحوش.

أوتولييكوس:

ثيسوس:

لم أعد أفهم بوضوح، ولكني لا أعتقد بأنك خائف.  
هل أملك حق تفضيل هؤلاء الضحايا على السلام بين  
شعبين؟ ربما يكون دوري بوصفي سفيراً يضحى براحة  
ضمير مؤثرة بدرجة تضحياتهم نفسها.

أوتولييكوس:

ثيسوس:

لا تعول على أي إجابة. إذا كان الناس الذين على  
شاكلتي يكتفون بمكانة دنيا، فذلك لأنهم يفضلون ترك  
شرف حمل المسؤوليات لأناس من صنفك.  
لو تأكدت على الأقل من أنني أعبر بالفعل عن إرادة  
شعبي.. لقد استشرت النبوءات بلا جدوى. أمرني

«دلفي» بالقيام بالواجب» كما لو كان الحق يأتي مصحوباً بدليل يشته؛ أما «تروفونيوس» فقد نصحتني بأن أكون نفسي، كما لو كنت أعرف من أنا.

عندما أعطاني أبي هذه التعليمات، كان يمنحني بخبث وسيلة التمرد عليها: ملك مهزوم، ذليل تحت وطأة المطالب الكرّيتية، يستطيع دائماً القول بأنه لو كان مكاني وفي مثل عمري، لكان فسر واجباته كأmirال وكولي للعهد بشكل مغاير. بكم من القلق راقبت، يوم الرحيل، رؤوس موظفي الجمر ك والحمالين والصرافين الذين يبدلون العملات وملمعي الأحذية! ووجه ذلك التاجر، المحني فوق شرابه البارد في أحد مقاهي الميناء، وجسد ذلك البحار ذي الأنف الأنفوس ينهض نحوي من قلب فلوكة تنأى رويداً رويداً مع ابتعاد مركبنا في عرض البحر. لكن لا: جميعهم، بما فيهم الأغبياء، تركوا الحكمي فرصة إثبات وضاعتهم أو لغائتها، مع حفظ حقهم في لومي لأنني جلبت السلام أو الحرب، لأنني سلمت هؤلاء الضحايا أو لأنني أنقذتهم.. آه، هؤلاء الفتيات اللانعات كزهور الأرض التي غادرناها، وتلك المجموعة من الشبان الشاحبين تكاد تماثل شحوب فرقة من الأطفال تسافر في إجازة؛ وهذا الكورس المذهل من الآباء المنهكين من النحيب بصوت عال... وفوق رقبة أكثر الضحايا نضارة، دموع أبي «إيجيه» الهرمة...

تلك الدموع التي تجعلهم يذهبون.

دائماً يظلم المرء أباه، ولا يعرفه بالفعل إلا بعد أن يشيخ. أين كنت أنت عندما كان «إيجيه» شاباً، يقتل الوحوش التي يتدثر بفرائها اليوم عند النوم؟ لقد رحلت رغماً عنه.. من ذا الذي يتحمل رؤية نفسه في الستين

أوتوليكوس:

ثيسوس:

قبل الأوان؟

أوتوليكوس:

يا للمجد الذي سيجنّيه إن أنت انتصرت على الوحش!  
وإن سقطت فيا لها من تضحية! وإن عدت إليه، كابن  
طائع، وضابط لا يعرف سوى التعليمات، وفي جيب  
زِيك العسكري صيغة معاهدة السلام، بأية خطبة  
عصماء سيثني بها على نبوغك المبكر كرجل دولة!  
هاهو متأكد، حتى آخر أيامه، بأنه سيعاد انتخابه  
كرئيس «لأثينا»...

ثسيوس:

هذا بالضبط ما يقلقني. سواء كنت مطيعاً أم متمرداً،  
فلأنني أمارس اللعبة نفسها التي مارستها أسرتي. هل لي  
في مخرج ثالث؟

أوتوليكوس:

ليس هناك إلا طريق على اليمين وطريق إلى الشمال يا  
أميري «ثسيوس».

ثسيوس:

ماذا متخذي شبابي، غير مكاسبي التافهة كجندي في  
الفرقة المرسلة إلى المستعمرات، مغامراتي العاطفية في  
المدن التي تتمركز فيها قوات الحماية أو في المدن التي  
فتحنائها، «هيلين» (تلك الماجنة الصغيرة التي رحلت  
مرتدية قلاوتي)؛ والأمازونية (تلك الشقراء القاسية التي  
كان عليّ ترحيلها إلى بلادها، بعد سأمي من ملازمة  
جسد ينضج حقلاً تسميه هي حباً).. وابن، ذلك الصبي  
العابس والذي بدأ يشابه أمه التي أتمنى بشدة نسيانها..  
آه، كل شيء مختار لي سلفاً، السعادة والتعاسة.. من أبي  
إلى ابني، أحس بأنني لست سوى حلقة عديمة النفع..  
كما ترى، يا «أوتوليكوس»، فإن أميرك طالما حلم، هو  
أيضاً، بفرحة الأبواب السوداء.

أوتوليكوس:

ما بين دور المنقذ ودور المتواطئ مع الجلاّد، أشعر  
أكثر أنك لا تصلح لدور الضحية. أنت لست، يا بن  
«إيجيه»، من الطينة التي يصنع منها الأربع عشرة ضحية.



ثيسوس:

الإفلات إلى الأبد من مصير «ثيسوس» الرخو الذي لم يتكون بعد... الاستسلام لمتاعب يفرضها نصر افتراضي... العثور في الهزيمة على يقين لا نعثر عليه في النصر.. أن أدع هذا الموت الجهنمي ينهشني مع هؤلاء الفتيان والفتيات، بعد رحلة بحرية قصيرة كانت ستغدو الحياة بكاملها العمر كله.. وبدلاً من إنقاذهم، أهلك معهم.. أهلك مع تلك الغجرية السمراء الحارة، كخشخاش الطرقات البري، ذات الأصل النافه، التي أسرت أثناء إحدى الغارات مع مجموعة من الضحايا بلا أوراق هوية، ضحايا لم ترحمهم الصحافة.. إن الدم الذي يجري في عروقي ليس دم الضحية؛ والوجه الذي يطالعني في المرأة ليس بوجه ضحية.. وميلتي كي أكون مؤثراً في حياتهم، هو أن أنقذهم.. أنا لا أقول إن تدمير الوحش هو الفعل الأكثر اقتضاءً والأكثر حسماً؛ بل هناك شيء آخر أفضله أكثر من قتل «المينوتاوروس»!

<http://Archive.eta-studio.com>

وما هو؟

أوتوليكوس:

أن أكون «المينوتاوروس»... بالمناسبة، لم نعد نسمع صراخهم.

ثيسوس:

لم نعد نسمعهم، لأنك تتكلم. أنت تعلم أن ضجيج العامة لا يصلح إلا لملء الصمت.

أوتوليكوس:

أقول: إنني، عندما صعدت إلى المركب، بدا واجبي واضحاً بالنسبة لي! كنت أمسك به بين يدي كما أمسك سيفاً. لكن ما لبثت الأمور أن اختلطت بعضها ببعض مع ابتعاد الشاطئ. هنا، في عرض البحر، بين هذا البحر الذي يمكن أن تغرق فيه، وهذه السماء التي لا نستطيع إدراكها، إذا سمحت لنفسني أن أقول: إنني أقل يقيناً. كل شيء يتأرجح: الصاري، بالنسبة إلى السماء؛ والسماء،

ثيسوس:



بالنسبة إلى الصاري. ألا تجد هذا التآرجح بين موجتين  
شيئاً مقدساً؟

أوتوليكوس: أجده ممتعاً، ليس أكثر. يجب أن تتذكر أنني بحار  
محترف.

ثيسوس: الريبة لذيدة، لحسن الحظ أننا مازلنا بعيدين عن  
الأرض.

أوتوليكوس: إن نظري أقوى من نظرك. إنني أرى الشاطئ. أرض  
مجدبة.. متاريس صفراء على شاطئ بني. إنها «كريت»..  
من الممكن أن تكون أي أرض.

ثيسوس: الأرض... هذا غريب؛ يبدو أن حديثي عن الشوك، قد  
خلصني منها. من بين كل السلوكات، من يدري ربما  
تكون البطولة أسهلها جميعاً؟ أي وظيفة أكثر تعقيداً  
من وظيفة السفير؟

أوتوليكوس: وماذا عن صوت ضميرك يا أمير «ثيسوس»؟ وسلام  
الشعوب؟ وحق الضحايا في التصرف بحرية؟ هل أنت  
متأكد أن هؤلاء الأفراد الأربعة عشر يستحقون أن  
تنقذهم؟

ثيسوس: صوت ضميري؟ لم يعد عندي وقت إلا للهبوط إلى  
الشاطئ.

أصوات الضحايا: الأرض.. كيف «المينوتاوروس»... ماذا ترون في الأعلى،  
أيها الحراس؟ أه، هذا العدو... هذا الخوار في المساء  
الذي يهبط.. الموت.. الموت...

ثيسوس: في المساء الذي يهبط؟ إننا في الظهيرة.  
إنهم يتقدمون قليلاً لا تنس، يا أمير أي أنهم خرجوا  
لنهم من حدود الزمن.

### المشهد الرابع

برج على شاطئ البحر، له سلم يؤدي إلى الشاطئ، «أريان» و«فيدرا» تقفان في  
الشرقة أعلى البرج.

أريان، فيدرا، ثم ثسيوس

وأوتوليوكوس، ثم مينوس

فيدرا: «أريان» أختي، أنا لا أرى شيئاً قادماً

أريان: إذا ظللت تميلين هكذا طوال الوقت، فسينتهي بك الأمر  
إلى السقوط.

فيدرا: إنني أشير إلى المراكب التي تمر.. ولكن فلو كانت

الصيادين وسفن التجار تحرص كل الحرص على

تجنب جزيرتنا، لا توجد هنا تسليّة سوى شحنات

المساجين التي تصل إلينا بانتظام. والصفوف الطويلة

للتعساء الذين يهبطون ورقابهم ملوثة، ونظراتهم

منكسرة، وهيئاتهم مضحكة كيهائم أكلت آخر حصة

لها من الحشائش. لا أحد يترى وشاحي، وتضيع

ابتسامتي هباء.

أريان: لقد تخطوا مرحلة العزاء عند أقدام النساء. إنهم يقبلون

على منيتهم، كما نقبل نحن على الوحدة.

فيدرا: الأمر كله يتعلق بتعزيتهم! من بين هؤلاء البلداء، لا بد

من وجود واحد يملك من البراعة ما يجعله ينجو

بنفسه عن طريق اختطاف «فيدرا». لكن فليسرع، قبل أن

ينتهي شبابي.

أريان: كم يبلغ عمرك؟

فيدرا: سؤال غريب بالنسبة لأخت! إننا نشيخ أسرع في سن

السابعة عشرة.

أريان: أنا لا أحس بعمر. تحية إلى النسمة البحرية الشابة

التي نشبهني بالرياح الصافية التي تزيل رائحة الموت!



فيدرا: إن همك الوحيد هو أن يكون الهواء الذي يدخل أنفاس «أريان» نقياً. فأنت لا تهتمين كثيراً لأمر هؤلاء الضحايا مثلي تماماً.

أريان: أنا مستعدة لبذل ما في استطاعتي لإنقاذهم، لكنني أتجنب أن يلوث هذا الجو الكريه «أريان». كما أن لدي ما يشغلني عن الهذيان مع من يهزون، أو الانخراط في البكاء كل يوم مع من سيكون.

فيدرا: إلى من ستهدين ذلك النقاء الذي تراعيه بكل هذا الحرص، بينما أضع أنا جل جهدي في استثارة الآخرين كي يغووا «فيدرا» إن فضيلتك المستوحشة هي في مثل عدم جدوى شهوتي. لن تستطيعي إقناعي بأنك لا تنتظرين أحداً.

أريان: من؟ لا تقولي إنني أنتظر، بل أستمع: فأنا لست أكيدة من أنني أستحق بعد حق الانتظار. لكنني أنتظر، ولا أخجل من الانتظار. أشعر وكأنني أتسلق درجاً من الرخام الأبيض، كلما صعدت رأيت أبعد، ولكن كي يتضح لي أن البحر خاو. كل درجة تزيدني يقيناً، وتجعلني أقل منالاً في الوقت ذاته. إذا لم ينته صعودي، فلن يبقى أمامي سوى الاتحاد مع الإله.

فيدرا: ألا تتعبين أبداً من الحملقة دائماً في ضوء الشمس؟ كم ستكون ظلال الغابات ناعمة بعد بياض هذه الشرفة الذي يعمي الأبصار... آه لو كنت دعيت لرحلات الصيد التي يقيمها المينوتاوروس!

أريان: هل تودين التهام أحد؟

فيدرا: بالتأكيد. بدلاً من عض الأنامل.

أريان: إن أخانا الوحش يزأر من المساء وحتى الفجر، لم تشبعه ضحاياه الألف. أعتقدين أنك ستجدين السلام في ممارسة جوعك؟

فيدرا:

أنا لا أبقي إلا فريسة واحدة. وجهاً واحداً، فماً واحداً،  
صدراً واحداً ذهبياً يحتضن سعادة «فيدرا» أو شقاءها..  
وسوف يأتي وسوف أراه، ذلك المخلوق الذي يناديني  
من أعماق غيابه، والذي دونه لن يفهم أحد أبداً لماذا  
عاشت «فيدرا». وفي التصاق جسدنا الحميم لن يدري  
أحد ما إذا كنت أحتضر أو أنشب أنيابي، أو ما إذا كنت  
أحتضن فريستي أم صيادي.

أريان:

أنا هواء وأنفاس. أنتظر رياحاً تنتزع جلدي كتلك  
السحب في السماء.

فيدرا:

البحر يبكي داخلي كما يبكي في صدور الحوريات  
الحزائى.. آه أن أكون الموجة التي تنثني وتتكرر  
وعندما تندفق على الشاطئ تفرق رجلاً.. انظري إنني  
أرى شراعاً!

أريان:

إنه ينحرف ثم يدور حريصاً على الدخول في «الميناء  
الأسود».

فيدرا:

لا بد من أنهم الضحايا الذين يرسلونهم إلى  
المينوتاوروس. ليس أمامنا من خيار إلا بين الحيوانات  
أو الجزارين.

أريان:

إنهم يهبطون. رجل يرتدي درعاً يقفز إلى اليابسة محدثاً  
قرقة الذهب.

فيدرا:

إنه يلمحنا؛ يتردد تخيفه الوحدة ووجود نساء لا  
يعرفهن. أساوره ومعطفه تدل على أنه أمير.. غريب!

أريان:

لو أنه من معتقدين، فسوف يصعد من تلقاء نفسه.

فيدرا:

(نهبط السلالم) الهبوط دائماً أسلم. أضع قدمي اليمنى  
بخفة فوق هذه الدرجة، ثم قدمي اليسرى فوق الدرجة  
التالية. وأعرف بغريزتي أن هذا ستعجبه حركة أرداني  
تحت ثوبي الشفاف، واهتزاز صدري الذي لا يكاد يدرك  
تحت ثقل ذهب قلادتي.

ثسيوس: (على الشاطئ): امرأة. يا «أوتوليكوس»، حورية

الجزر!.. فلنتقبل بحبور هذا الفاصل من الغزل وسط مغامرتنا الكبرى، في اللحظة التي يتضاءل فيها قدر الإنسان إلى استدارة قد عار.

أوتوليكوس: إنهما اثنتان، يا سمو الأمير. هذا الوجه - الشكل الصغير

المتوازي تحت الغلالة يستحق أيضاً نظرة من خبير مثلك.

ثسيوس: فيدرا (في أسفل البرج): اسمي «فيدرا». من تكون أنت؟ إنها تتكلم اليونانية. لغتي الأم تخرج ناعمة من بين

هاتين الشفتين اللتين لم أتوقع منهما سوى رطانة بربرية..

أوتوليكوس: إنه يدعى «ثسيوس» أمير «أثينا». إن تصدير الأواني

والضرائب المفروضة على الزيتون وأعمال السخرة في متاجم «لوويون» تسمح له برفاحية ارتداء الأساور والخفوف الذهبية ووضع ريش النعام في خوذته.

فيدرا: ممتاز، نحن إذن نتمني إلى العالم نفسه. حدثني عن «أثينا».

ثسيوس: ماذا يجب القول عنها يا «أوتوليكوس»؟

أوتوليكوس: قل لها إن لا شيء يوازي بهاء قضائنا المدثرين وجنودنا

العراة. إن عبقرية معماريتنا تتغلب على قساوة الأشكال العمودية، إن الحب والرياضة يحتلان مكانة أعظم من مكانة أي تصور ذهني صاف. وقل لها إن أعظم أعمالنا لن تجد التقدير الذي تستحقه إلا بعد عشرين قرناً.

ثسيوس: إن «لأثينا» عندي صورة أقل سموً وأكثر دلالة. أحب

أن أؤكد لك يا «فيدرا» أن شفقتها البنفسجي وأن مياهها النقية، ونبيلها المعطر بالراتينج، وخبزها المتبل ببذور السمسم لها مذاق لطيف لا نجد مثيله في أي مكان آخر، وأن نساءها بقلوبهن المثقلة وشعورهن الناعمة

المعقدة، يرقصن في السماء على شاطئ البحر.  
 فيدرا: إن كان الحال كذلك، فلم لا تبقى مع نسائك الأثينيات

لتذوق نبيذكم وزيتونكم الناضج؟ إن إلهنا يلستم شبابكم، وجزيرتنا تهلك محبي الحياة السهلة. وبحارتكم يعرفون ذلك حق المعرفة إلى درجة أنهم يجرؤون على الهبوط إلى اليابسة، فكل سنة، يلقون بلهب قواربهم ذات البيرق الأزرق الباهت في عرض البحر، ويضطر الضحايا، تحت ضربات السياط التي تدفع بهم في اتجاه الشاطئ، للسباحة لملاقاة حتفهم.

ثيسوس: من الآن فصاعداً سيستغني إلهكم عن الضحايا المغمورين بمياه البحر. فأنا لا أخفي عليك أنني حضرت لقتل المينوتاوروس.

فيدرا: **الوحش الجميل؟** إننا نحمل نفسها الدماء في عروقنا، هو وأنا. هو ولد من رعونة أمي، من نزوة امرأة. عيناه واسعتان كعينني هاتين، ولكنهما أكثر لمعاناً وأشد حزنًا. وكفله ليس أقل نعومة من كتفي هاتين.

ثيسوس: إنك بهذا تحثيني على المضي قدماً على ما عزمته عليه يا «فيدرا» الصغيرة. إن وحشاً يشبهك لحريّ بأن يغريني.

أوتوليكوس: ألا ترى فيها فتاة البحارة، الفخ الكلاسيكي المنصوب في موانئ القتال؟ قليل من الحذر أيها القائد. كان من الواجب أن تنفرك تجاربك السابقة في «بيره» و«سياستوبول» من الفساتين التي يكرمها النسيم ومن الشفاء الملطخة بالأحمر القرمزي.

فيدرا: وأنا التي كنت أظنك أميراً!... أسكت هذا الخادم الوقح، هذا البحار الذي لا يحمل رتبة أو نجوماً. قد ذكر لي والدي أن أعداء المينوتاوروس سيجمعون من زبد الموانئ ومن أراذل السوق في المدن. لكنك وسيم. ولا

أرى على ذراعك العصاة السوداء أو الخضراء التي يضعها الصعاليك والرهائن. أنت تملك ما يحتاجه المرء من قوة في عالم لا يهاجم فيه المينوتاوروس سوى الضعفاء، وتصبح تعاسة المهزومين خبزاً للأمراء والآلهة.. وأنا موجودة، وأنت تصل إلى ذلك البستان في موسم اتحاد الياسمين بالورد، أنت أول رجل أشعر برغبة في جعله يبتسم وفي تعذيبه، في أن أطرده من حضرتي وأن أضمه إلى قلبي. أمي أخبرتني أن هذه هي علامات الحب.

ثيسوس: في هذا المركب توجد ثلاث عشرة ضحية أعطيتهم وعداً بإنقاذ حياتهم. وأنت لن ترغبي في رجل جبان.

فيدرا: ولا أرغب أكثر في رجل كسيح أو مقتول يحمل في الفجر على محفة. أفضل رجلاً حياً على رجل منتصر.

ثيسوس: إن المينوتاوروس يتخطى في هذه اللحظة، خافضاً رأسه، في ممرات قصر التيه. إنه جوعان.. وهو يحس باقتراب ساعة الإعدام والإشباع.. إن أمامنا يا «فيدرا» العمر كله للمتعة، أما هذه الليلة فهي للشجاعة.. ولن أحتمل سماع زئير الوحش ممزجاً بأنات التوجع «أثينا» وبأنفاس أخيرة تبصق على اسمي..

أوتوليكوس: قبل أن يأخذ الحديث بينكما منحى حميماً أو قبل أن يحتدم النقاش، انظروا إلى هذا الرجل ذي الكرش يتقدم بهدوء فوق رصيف الميناء، كبرجوازي عائد لتوه من نزهته الصغيرة في الشمس في إحدى الحدائق العامة. إن حماك في المستقبل، يا «ثيسوس»، وصل في الوقت المناسب لمباركة العاشقين اللذين تشابكت أناملهما، في اللحظة نفسها التي يهرع فيها مصورو الميناء.

مينوس (يدخل): هيه؟ من أنت؟ أنا لا أحب الغرباء كثيرًا.

ثيسوس: أنا سفير «أثينا».



مينوس:

أنت ممثل «أثينا»؟ حسن جداً. لست بحاجة إذن لسؤالك  
عمن تكون. «أثينا». لقد حددت الضريبة المفروضة  
على «أثينا» بأربع عشرة رهينة فيما بين الثامنة عشرة  
والأربعين. لا شك في أن مركبك يحوي الجزية  
السوية المقررة للمينوتاوروس؟

ثيسوس:

أربعة عشر تعساً يدفع بهم الرأي العام الأثيني أسفاً إلى  
أنساب وحش أجنبي، أربع عشرة ضحية أمسك  
بمصيروهم بين يدي، ولا يوافق شعبنا العظيم على  
تقديمهم قرباناً إلا احتراماً للمواثيق الممهورة.

مينوس:

إن رهبة المخاطرة واحترام العهد والمواثيق يشكلان  
ألف باء حكمة الشعوب. أنا مثلك تماماً، أشجب  
القرايين البشرية التي تخضب جزيرتنا بالدماء في  
أوقات ثابتة، وإن كانت أقل عدداً مما يشاع. ولكن لغز  
التيه أعقد من أن يستوعبه المشاليون والغرباء  
والملحدون والمتدينون.. وإن كانت الروابط التي  
تجمعني بالمينوتاوروس معقدة بشكل واضح. فنحن  
نتعاون بشكل أو بآخر: حيث يفيد خنجره في شحذ  
أقلام المشرعين. واسمح لي بالقول: إن الرأي العام  
الأثيني يغالي في قيمة البضاعة؛ فهؤلاء الأفراد، وإن  
كانت لهم أهمية كمحكوم عليهم بالموت، إلا أنهم ربما  
يكونون تافهين كآناس، ومشاغبين كمواطنين. إن الحق،  
أيها الشاب، لا ينصح به في مهنة السفير.

ثيسوس:

أنا لا أحتق إلا أمام الجريمة. أنا لا أمل إلا بأن يسود  
النظام في عالم ضرور.

مينوس:

يسعدني أن أرى أننا نتفق على المبادئ الأساسية. كل  
شيء سوف يمضي تبعاً للأصول وبرضى أكثر مما  
توقع أنت نفسك. فمطبخنا شهير وسباقات الشيران  
عندنا لا مثيل لها في العالم. سوف تطلّعلك ابنتي على

مباهج العاصمة. حيث تشكل حفلات الإحراق التي تتبعها الألعاب النارية جزءاً من العروض التي نستقبل بها زوارنا من أمراء الدول الأخرى.

أوتوليوكوس: إن من مهمامي أن أفشي الأسرار. لذا أحب أن أحذرك، أيها الملك «مينوس»، أن سيدي كان يفكر هذا الصباح في قتل المينوتاوروس.

مينوس: هراء...! طيش شباب.. خنوع.. عندي ثقة في صلابة الأسوار ومثانة الأقفال وسحر النساء وهيبة القوانين. إن أربعين عاماً من التجارب السياسية علمتني أن الأبطال نادراً ما يزعمون أمن الدولة.

ثيسوس: إن دعوتك تشرفني يا صاحب الجلالة.. ولكن من تكون تلك المخلوقة الصغيرة المحجبة التي تبتعد دون أن تدير رأسها، ممسكة بمغزل في يدها، كعامله تعود إلى بيتها عند حلول المساء؟

فيدرا: إنها «أريان» أختي.. إن حياتها تمضي في أعمال مفيدة. وهي تهتم كل يوم بتنظيم كل شيء داخل حجرتها الصغيرة.

### المشهد الخامس

صخور على جانب الجبل، باب ضخّم موصد.

أوتوليوكوس وثيسوس، ثم أريان

أوتوليوكوس: إنه مغلق.

ثيسوس: لا بد من أنه أغلق من تلقاء نفسه. يا لها من ليلة مليشة بالكوايس! آه، لا تقدر أن تتصور..

أنت تنسى أنني كنت هناك.

أنت لا تستطيع أن تتصور مقدار الرعب الذي أصابني لأنه بسبب خطئي فأتتني ساعة الهبوط على المجد. كنت مذعوراً كمسافر تركه مركبه على رصيف الميناء،

أوتوليكوس:

وأخذت أنظر إلى الخلود يفر عني مبتعداً.  
للأسف، هذا الإهمال يعدُّ كارثة بالنسبة لصعاليكتنا  
الثلاثة عشر المساكين، على فرض أنهم كانوا يفضلون  
الحياة.

ثيسوس:

على الرغم من ذلك، كانت عزيمتي صلبة، وما كانت  
تثنيني المساعي أو النفوذ... كنت عازماً حتى النهاية  
على إنقاذ هؤلاء الهالكين.

أوتوليكوس:

ولم تكن أقل عزماً على التمتع «بفيدرا»  
وهل توجد تبعات للتورط مع فتاة؟.. وكل هذا كي  
أستيقظ في منتصف الليل في الكاينة المعبقة برائحة  
الياسمين، وأجد أن السارقة قد اختفت، والبحارة يغطون  
على الجسر، ومفتاح العنبر الموجود به الضحايا قد  
اختفى من تحت الوسادة.. أه، أنا لم أتوقع هذا الخدر  
القوي ولا هذا التعاس العميق..

أوتوليكوس:

هذا التعاس سرعان ما تبدد حين رششتك بماء البحر.  
لماذا تتعاطف فقط مع العامة؟ كنت واقفاً؛ وكنت  
ساهرأ؛ لم تتعرض للغواية من قبل أحد. وشهدت  
اختطاف الضحايا دون أن ترفع إصبعاً للدفاع عنهم. إن  
جبنك يشير اشمئزازي أكثر من ضعفي.

أوتوليكوس:

أنا لا أملك المكاسب التي تحققها الغواية ولا تلك التي  
يحققها المجد؛ فدع لي على الأقل ميزة الحياد. على  
الرغم من ذلك فأنا الذي قادك على هذه الدرب الضيقة  
المظلة على الهاوية. ولولا ذراعي ما استطاع أبداً رأسك  
الضعيف أن يحتمل الدوار.

ثيسوس:

كان البحر غارقاً في الضباب، وكنا نكبو فوق تلك  
الدرب التي سار فيها الضحايا كالمؤمنين.. كل شيء  
حدث كما لو كنا في حلم.. لا بد من أن هؤلاء الحمقى  
قد عدوا أن الاستسلام بلا مقاومة شرفاً، لا بد من أنهم

آمنوا بقوة علوية، كما يقولون.. إن الصمت مطبق! لا نسمع صراخاً، أو صرير الباب الذي يفصل بين عالمين.. للدرجة أن سكرات موتهم ماتت.. لقد وصلنا متأخرين بعد وقوع الجريمة، وصارت هذه المذبحة بالفعل في ذمة التاريخ.

أوتوليكوس:

اعترف أنك مسرور الآن في حضرة القدر. وسوف تفسر لك «فيدرا» غداً أن ليس في الإمكان أفضل مما كان في «كريت»، أفضل ما يمكن من البلاد.

نسيوس:

ما «فيدرا» إلا بغي - عاهرة، وما أنا سوى الزبون الذي يستيقظ فيجد أن حقيته قد اختفت. إن أذيعت هذه القصة، سأصبح مضحكة «أثينا».

أوتوليكوس:

إيق! إذن في «كريت»، ولن ترى الضحكات الأثينية إلا عن بعد. وسوف تعود إليك «فيدرا» غداً، رقيقة، رخوة كوردة، على أتم استعداد لدفع ثمن لحظات خداعها إياك. إن حبيب «فيدرا» أو زوجها لديه حظ أوفر منكمين رويداً رويداً من «المينوتاووروس». أما علاقتكما فما زالت بعد في مرحلة التراضي.

نسيوس:

هذا صحيح يا «أوتوليكوس»: ولكن أعد ثقتك في أميرك، بين له أنه من بين رماد البطل يولد المصلح والقائد. قل له إن «فيدرا» بعد أن تتم معرفتها والسطرة عليها، يمكن أن تصبح بين أيدينا شيئاً جميلاً، أداة جميلة.. في بداية أي لعبة، ما يهم إن فقدنا بعض البيادق؟... إن تقديم هؤلاء الضحايا قرايين لن يضيع هباءً إذا كان خليفة «مينوس»... على الرغم من أن آخرين سواي قد بدؤوا بداية سيئة.. ربما ما زال أمامي بعض الوقت كي أصبح رجلاً عظيماً.

أريان (تدخل حاملة مصباحاً في يدها): ها قد جئت.

هذا الضياء. يا للآلهة، كم هي شقراء! إنها أخت «فيدرا».

نسيوس:

أريان: ماذا تفعل هنا بلا مرشد في هذا المكان المقبض؟ أين الضحايا؟

ثيسوس (حرجاً): أي ضحايا؟.. أنا كنت بانتظارك.

أريان (برقة): أنت تكذب.

ثيسوس: كنت بانتظار من تأتي. هذا ما فعلته طوال حياتي.

ولم يأتين؟ أريان:

ثيسوس: بل عاودن الرحيل. بعضهن، مثل أختك، رحلن مبكراً،

حاملات معهن في جيوبهن مدخرات المحارب الضئيلة بعد أن اختلسنها بعجلة.

أريان: لكل دورها. أختي تميل إلى هدمك، بالضبط كما

يسرني أنا أن أخلقك. ولكنك اخترت أن تحب «فيدرا».

نحن لا نختار النساء اللاتي يقدمن أنفسهن. إن «فيدرا»

كانت أول امرأة تقدم لي نفسها على رصيف ميناء عالم

جديد. أما لو كنت أنت من سبقت أيتها المخلوقة النقية

الطاهرة.. كان صمتك يدلّ عليك، وظلك على الرمال

كان يشير إلى بدء عمري.. ولكن «فيدرا» انتزعت مني

حق التفوّه بالكلمات التي تفتح لي قلب «أريان».

أنا أنتظر أن أهب نفسي لمن يشير إليّ. تلك فطنة تميز

النساء العفيفات حقاً.

ثيسوس: إن كان الأمر كذلك ما الذي دعاك إلى أن تقفي في

منتصف الليل على عتبة هذا الوكر؟ أنا لم أفكر في أن

أصبح باسمك من أعماق عاري.

أريان: إن الممرضة التي تستيقظ قبل الفجر تودع الجندي

الذي يتأهب للقاء العدو. سوف تواجه حالاً مصدر كل

الشروع.

ثيسوس: هذا الصراع المؤجل صار على الأخص بلا فائدة. لقد

ارتكبت خطيئة. ومات أصدقائي.

أريان: فكر في ضحايا المستقبل. إنهم الهالكون أنفسهم. سوف

تنقذ أصدقاءك من ميتة ثانية.

ثيوس:

كيف؟ إن الباب قد أغلق مرة أخرى؛ والأسوار منيعة. إن الراغب في دخول الجحيم لا يلج.

أريان:

انظر إلى هذا الشرخ الرمادي، الذي يتسع لمرور كتف إنسان.. لقد فتح الباب مرة أخرى من لحظة حضوري هنا دون أن تلاحظ أنت.

ثيوس:

لم يبق أمامي إلا أن أستسلم للبطولة. الأمر شاق. وبالتالي تعقيدات أسوأ من الموت ووحشة أمضى من الحرب. أنا خائف من أن أضل. ولست متأكداً من أنني لن أنسى نفسي.

أريان:

خذ هذا الخيط. إن نسيجه أمتن من أكثر الأفكار الإنسانية صلابة؛ وطوله يتكيف تماماً مع خطواتك القادمة. ومهما حصل، فأنت متصل بي كما يتصل الوليد بأمه.

ثيوس:

كيف سيتم عرف بعضنا إلى بعضنا؟.. أنا متأثر للغاية يا أريان.. حتى هذا اليوم عشت وحدي. والنساء كن فخاخاً أو أحياناً أشباحاً.. والرجال زملاء أو منافسين أو أعداء.. حتى ابني نفسه.. وأبي أيضاً.. لكن ليس عندي وقت للكلام معك عن أبي أو عن ابني.. سوف أدخل التيه متصلاً بك عن طريق خيط لا ينقطع؛ وسوف أسير نحو الموت متصلاً اتصالاً عذباً بالمستقبل.. سيصبح لأكثر الاستعارات تفاهة معنى: ويسيل نبع ويضاء مصباح في حياتي. آه، لم أتوقع من قبل مثل تلك السعادة مع امرأة..

أريان:

أنا لست امرأة، أنا امرأتك.

ثيوس:

أنا لا أستطيع أن أتصورك امرأة. صديقتي، كم سأحبك! القمر غائب وفي الضباب لا نلمح سوى قرن واحد من قرون ذلك الوحش الشاحب. السماء سوداء وجامدة

أريان:

- كالحديد وكالشجاعة. اذهب يا قلبي.  
أبقي على روحي. «أوتوليكوس» أنا أتركها في رعايتك.  
هل أخدع نفسي؟ إن كل شيء يبدو أسهل مما يجب.  
المرأة، الخيط..  
يختفي.  
لقد رحل.  
أريان:  
أوتوليكوس:  
ما يفسد دورك في نظري هو أنك لا تتعرضين لأي  
مخاطرة.  
أنا أخاطر بأن أخدع نفسي بشأنه.  
أريان:  
أوتوليكوس:  
هذا تم بالفعل: أنت ترين فيه رجلاً عظيماً.  
لا توقظه من وهمه إن كان يفتخر به. وماذا يكون البطل  
في البداية إلا رجلاً يرتعد؟.. ربما يكون نوعاً من  
الكبرياء من قبلي أن أعلق مصير مخلوق بخيط من عل،  
إلا أنني أجنّبه بهذا الشكل هجوماً لا طائل من ورائها.  
سوف يعثر على نفسه حين يعثر عليّ.  
أوتوليكوس:  
أريان:  
أنت لفت نظري لهذا. سأوصل غطاء محارة لهذا الخيط  
و..  
هذا الجهاز مدهش. هل ينقل الصور أيضاً؟  
أوتوليكوس:  
أريان:  
سيحدث ذلك بعد عدة قرون. ولكن لا شيء يمنعنا من  
التخيل. في هذه اللحظة يمكننا التثقل في قلب التاريخ.  
هل أستطيع أن أجرب؟... إن الصور مشوشة؛ هذا بلا  
شك لأننا في الليل.. على عكس الأصوات.. أعتقد أن  
«ثيسوس» هو من يتكلم..  
أريان:  
انتظر... كلا: في هذه اللحظة، «المينوتاوروس» هو من  
يتكلم.  
أوتوليكوس:  
أسمح لي؟.. هذا غريب: إن نبرة صوتيهما متشابهة.

## المشهد السادس

### داخل المغارة

ثسيوس، ثم الأصوات

ثسيوس:

لقد ضللت الطريق في هذا المكان.. الظلمة حالكة  
وكأنني في عرين الأسد.. لا شيء أكبر إنهاكاً من  
الصراع مع الليل.. فهو لا يمحو العالم الخارجي.. أحس  
وكأنني أغرق في ظلمات أعماقي، وتلايف التيه  
تذكرني بأحشائي.. هل سأعثر على «المينوتاوروس» في  
نهايته؟ إن لم يكن له وجود فسأصبح أضحوكة.

صوت ثسيوس طفلاً:

وسوف يملكه الخوف!  
أسمع صوت أحدهم.. كلا لا يوجد أحد... مازلت  
أتحدى غياباً.. هل سيكون الفراغ هو الخطر  
الحقيقي؟... أه، إن... إن هذا بشع.. لو كنت اخترت  
لنفسى عدواً من لحم ودم.

ثسيوس:

تفت ريش العصفور.. إذهب أيها الحيوان القذر! مت!  
إنه ينزف... اصطاد بابا أمس ثماني بطات بريات... عنده  
بندقية تعمل «بلوف»! هيه! إذا انطلقت البندقية، وغمرت  
ثمار الريباس الحمراء أبي..

صوت ثسيوس طفلاً:

من يكون هذا الصبي الذي يتسلق ساقى؟... أطفال في  
هذا المكان السيئ.. إنه يشبه.. أبي!

ثسيوس:

لطالما تمنيت أن أعض يده.. لماذا عاقبني يوم كذبت  
بخصوص كمثرى البستان؟

صوت ثسيوس طفلاً:

كان طعم تلك الكمثرى يشبه طعم الشب! كنت مخطئاً  
بالطبع. لكن يجب الاعتراف بأن خطب أبي الرنانة  
كانت سخيفة..

ثسيوس:

خطبه الرنانة.. وعندما كان يتدخل لمساعدتي في  
ترجمة الأشعار اليونانية...

صوت ثسيوس طفلاً:



ثسيوس: أشعار يونانية؟  
صوت ثسيوس طفلاً: بالطبع، أشعار يونانية.. لغة لا فائدة لها..  
صوت ثسيوس شاباً: هل يتخيل أن بمقدوري أن أعيش بخمسة آلاف  
دراخمة في الشهر؟ المسألة لا تتعدى حفل أمس مع  
العجريات... سيكون من السخف أن أنفق نقوداً أقل من  
«الاشيس»..  
:

صوت أوتوليكوس: مقتنعاً: طبعاً يا سيدي. من حق ولي العهد أن يمتلك  
سيارة مباح.. وإذا ما اضطرت أن تستدين.. ثسيوس،  
محتجاً: لقد دفعت ديوني.  
صوت ثسيوس شاباً: أبي دفع. فهو يحب أن يدفع ديوني في القمار إمعاناً في  
إذلاله. لكن مرابي «أوديسا» غالى في طلباته للدرجة  
تشير الأشمزاز.. فقط لو لم تكن هناك تلك الجواهر  
المسروقة من إحدى المقابر الإسكثية<sup>(1)</sup>..  
صوت أوتوليكوس: عفواً يا سيدي. نحن لا نشرق، نحن نهتم بالآثار، كما  
تقول سموك.. وسوف تلتحق بالمعهد عندما يتقدم بك  
العمر..  
:

ثسيوس: كم كانت جميلة تلك الأساور الذهبية الإسكثية فوق  
تلك البشرة البيضاء.. وجذائل الذهب العنري.. شعر  
«أريان».. والحاجبان المقطبان كحاجز فوق الجبين  
الصغير.. عذراء بكل تأكيد.. عذراء حمراء، كولونيل  
على رأس كتيبة من الأمازونات... أسيرة ذات نظرة  
تصعق حراسي.. لو لم أكن أعرف كيف أتصرف مع  
النساء..  
:

(1) سكثيا Scythia اسم أطلقه الإغريق على موطن الإسكثيين في جنوب شرق أوروبا حوالي عام 80 ق. م. كما أطلق الجغرافيون القدامى الاسم نفسه على كل المنطقة الواقعة جنوب شرق أوروبا وآسيا الوسطى، الممتدة من نهر الدانوب وحتى جبال تركستان.

صوت ثسيوس شاباً: أين وضعتها؟ لم أقل لك أن تحبسها في كهف رطب،

فوق القش التنت.. لم تأكل؟ لم تأكل شيئاً؟.. سترى أن صحف «أثينا» ستهاجمنا لأننا نسيء معاملة أسيراتنا.

صوت أوتوليكوس: ثم ماذا بعد؟ كانت تحكم كل شيء. ماذا تود أن تفعل

مع همجية مثلها؟.. أنت تتحدث الروسية يا كابتن، فسّر موقفك مع تلك الجندية. ربما كانت تود أن تنجو بنفسها مثل الأخريات.

صوت ثسيوس شاباً: أخرجها. أفضل أن يجري كل هذا في الهواء الطلق.

صوت أوتوليكوس: ألا تفكر في الأمر؟.. إنها تصرخ.. وتعض.. إنها ترغي

وتزبد. نحتاج إلى زمرة من الجند على الأقل لتهدئتها. أعتقد أنني أبالغ؟ انظر بنفسك عبر هذا الشرخ في الحائط.

صوت ثسيوس شاباً: ليس من عادتي أن استرق النظر من شق الباب.

صوت أوتوليكوس: يجب اتخاذ الاحتياطات كافة. ساقاها جميلتان بكل تأكيد.. أستأذنك يا كابتن لتناول طعام الغداء.

ثسيوس: أولاً لا أعرف كيف احتملت هذا الرجل كل هذه المدة

الطويلة.. لو لم يتركني وحدي في تلك «الإيسبا»<sup>(1)</sup> مع تلك الفتاة.. ألفاظه ألفاظ بائع روبايبكيا وأخلاقه أخلاق قواد.

صوت ثسيوس شاباً: إنها تنزف، وهي ممددة على القش.. زيتها أصبح أسماً

بالية.. ساقاها ترتعدان.. شعاع الشمس هذا فوق هذا الشعر الأشقر المنكوش. هل أنت خائفة مني؟ لن يؤذيك أحد.

صوت أنتيوب: أنا جندي. وجنود بلادتي لا يهابون أحداً.

صوت ثسيوس شاباً: لماذا تضعين يديك خلف ظهرك؟ هل قيدوا يديك؟ إن

خصلات شعرك تغطي عينيك.. دعيني أبعدها.. على

(1) كلمة روسية تعني منزلاً صغيراً من الخشب يسكنه الفلاحون الروس.

الرغم من ذلك فأنا لا أحمل ملامح الجلادين.  
أنت تحمل ملامح العدو. وأنا أبصق على العدو.  
أنت تبذلين كل ما في وسعك لإراحة ضميري يا  
صغيرتي.. أي، يا لها من أنياب ذئبة!.. اللعينة! فمي  
ينزف.. انظري! انظري!.. آه، أنت تترنحين؟.. لم تعد  
تتحرك.. لقد أغشي عليها.. هذه الأزرار لا يمسكها  
سوى خيط.. دمك.. صدرك..

صوت أنثيوب:

صوت نسيوس شاباً:

أي رجل في مكاني كان فعل الشيء نفسه.. يبضاء  
كالثلج.. جامدة كالرخام.. رغم كل شيء فقد أحببتني  
على الفور.

نسيوس:

أين أنت يا «أتالانت» يا رفيقتي؟ تفصل بيننا أسوار  
وجيوش.. وأنا أسيرة، أخذت بالقوة، أنا سبية.. أحياناً،  
أتمنى دخول الجيوش الحمراء وحرق المدينة، كما  
أتمنى موته؛ أنا لا أستعيد شكلي الإنساني إلا بفضل  
كراهيتي إياه.. وأحياناً أخرى أحبه، ماذا سأصبح إن لم  
أكن أحبه؟ عندما يمل مني؛ سأنتقل إلى «الشمس»، إلى  
«أوتوليكيوس».. سيشعر بالعار لاحقاً لرغبته العنيفة في  
عدوة له.. يمتعني... آه إن لم يمتعني، هل كنت أظن في  
هذا العالم؟.. لم أعرف في نفسي من قبل هذا الوحش  
الشره الذي يهفو لممارسة الحب... وبطني تثقل، والزي  
العسكري الذي أحاول ارتدائه سراً من وقت إلى آخر  
في المساء لا يمكن إغلاقه. لست أملك الشجاعة  
اللازمة لقتل هذا العدو.. ولا أستطيع العودة إلى بلادي  
مع ابن غير شرعي من يوناني...

صوت أنثيوب:

طائشة، مجنونة.. أم غير طبيعية، نافرة.. لم تكن حتى  
ترغب في الاحتفاظ بطفلكها.

نسيوس:

على الرغم من ذلك فقد أحسنت التصرف. كنت قد  
اقتربت منها رغم ذلك أن تقترب «بلاشيس». آه لو

صوت نسيوس شاباً:



عادت إلى حقولها المزروعة كرنباً، إلى ثكنتها، إلى قريتها التي يكسوها الثلج... كانت أقل جمالاً في زينة نساء المدينة عنها في زيتها الذي يرتديه حراس القوزاق. من حسن الحظ أن المعجوز تولى تربية الطفل. سليل الملوك وأمل العرش... أخيراً.. كل ذلك ربما يجنبني مشقة الزواج بأميرة ملكية.

صوت أوتوليكوس:

بالمتعة العودة مرة أخرى للعاصمة!... لا شيء يقال، يا سيدتي، إنهم ينظرون إليك.. بطبيعة الحال، البطل الشاب، فاتح «كريمته»<sup>(1)</sup>... تبدو على أيبك البلادة بقبة الأميرال تلك التي يرتديها.

صوت ثسيوس شاباً:

.. أتقصد أثناء العرض العسكري؟ هل أنت متأكد من ذلك؟ متأكد من أن الإرهابيين ينوون انتظارها أثناء مرور «الباناثينيه»<sup>(2)</sup>، عند مفرق شارعي «الإستاد» و«الجامعة»؟... ماذا تريدني أن أفعل حيال هذا؟.. أأغير خط سيرها؟ عندما تطرأ فكرة ما في رأس أبي، فإنه يصبر على تنفيذها.. إن مهمة السهر على أمنه هي من اختصاص البوليس.. لا أملك أن يبدو عليّ الخوف طوال الوقت.

صوت ثسيوس:

لم يحدث شيء على أية حال... بطبيعة الحال، مع مرض القلب الذي يعاني منه، لم يكن ليحتمل انفجار قنبلة.. وحتى اليوم، إن حدث ووصلت إلى مسامعه أخبار سيئة.. لذلك مراعاة له، سوف أحرص على ألا أعرض نفسي..

صوت هيلين الصغيرة:

إنه يختلس النظر إليّ.. كم هو وسيم. حليق الذنن.. وهذه القلادة الذهبية المدلاة برقبتة.. فلنمش معاً

(1) شبه جزيرة «أوكرانيا» على البحر الأسود.

(2) احتفالات كانت تقام في أثينا القديمة تكريماً للإلهة «أثينا».

الهيونا.. يبدو أن الرجال يحبون أن نتهاذى في مشيتنا قليلاً.. إن هذا الرجل يعجبني... كما لو كنت لا أفهم لماذا ينظر إليّ بهذه الطريقة.. حكى لي «أوليمب» أنه بعد ما حدث له مع ابن البستاني...

صوت ثيسوس شاباً:

ملحة تلك الصغيرة.. وقاحتها بادية.. هذان الساقان المجرّحتان من العوسج<sup>(1)</sup>... طريق «ميسترا»؟.. أتعرفين كيف نذهب إلى «ميسترا»؟.. أجل، معي، سيكون هذا أسهل.. هاك يدي.. واحد، اثنان، ثلاثة، اقفزي، هيا.. إن ثوبها الصغير يصل بالكاد إلى منتصف أردافها.. أتخافين من الحصان؟ أيتها القطة الصغيرة، اذهبي. إنها ليست خطيرة في مثل تلك السن.. رغم ذلك فلاني أتساءل ما إذا كان من الممكن.. بشرط ألا تثير لنا العائلة مشاكل..

صوت هيلين الصغيرة: أنا أيضاً، سيكون عندي أشياء أقصها على «أوليمب».. لا، أنا لا أبكي: أنا فتاة كبيرة.. لو كانت ماما تعلم.. لحسن الحظ أن ثوبي ليس «مكرمشاً» كثيرًا.. إنه لا يشعر بأصابعي التي تتحسس قلدته.. جوهره بديعة تلمع.. أضعها في جيبي، اسمع!.. إنهم ينتظرونني في البيت.. أنت لطيف حقاً.. نعم، كل يوم، آتي على الطريق نفسها من أجل رعي العنزة.

صوت ثيسوس شاباً:

انطلقت عبر الحقول دون أن تنظر خلفها.. لكنها ستظل ذكرى طيبة.. قلدتي.. المجرمة الصغيرة خطفت فروتي الذهبية، القطعة النادرة التي أهداها لي «مِرقل»... هنا يعطيني درساً ألا أتزده وأنا في كامل زينتني.

صوت إيجيه المعجوز:

... وبالتحديد أثناء فترة الانتخابات.. «ثيسوس» يا بُنيّ، إن طيشك يُعدُّ جريمة.. في «ميسترا» عند حلفائنا



الإسبارطيين، مع ابنة أسرة عريقة.. أمن الدولة، سمعة العائلة المالكة.. ولماذا بحق الآلهة! لدينا في «أثينا» بنات أفضل من تلك.

صوت لاشيس:

سمعة العائلة المالكة تتطلب عزل عجوز مخرف... أنت لن تقوم بنفي نفسك، يا مولاي، في المستعمرات... هذه الحرب العبيثة.. والإنذار الأخير للحكومة الكريتية.. بالطبع لا توجد انقلابات بلا مخاطر. ولكن الجيش في العادة يأخذ صف ولي العهد.

ثسيوس:

أحسنت صنعاً إذ لم أستمع لدمائس «لاشيس». عندي ضمير. ومن ثم، فمن غير الممكن التنبؤ بالنتائج: فقد نبدأ بتحيةة أحدهم، فإذا بنا ننتهي بإشعال فتيل الثورة.. أشعر بألم في قدمي.. سأعود من المستعمرات مكلاً بالمجد.. عظام أموات خفيفة، وجماجم مهذبة تشبه الصدف... بل، مركبات في حالة سيئة، وشظايا زجاجات.. أين الضحايا؟ كل ذلك يبدو لي كما لو كان معبداً مسيقاً.. هذه الحلبة الخالية من الشور تشير السخرية..

صوت أريان:

أنت تحارب أصل كل الشرور.. خطواتك المقبلة في المستقبل... سوف يجد نفسه حين يجذني...

ثسيوس:

أف!.. ذراعي متشنجة... لا شيء يقال، هذا الخيط يضايقي.. لكن لم يكن بمقدوري أن أجرح شعورها برفض اختراعها البسيط... لا نعرف على وجه التأكيد، فقد ينفع.. لكن لماذا ترتمي كل النساء حول رقبتك بهذا الشكل...

صوت فيدرا:

ثسيوس راضياً:

أنا أتوق إلى «ثسيوس»... أحترق شوقاً إلى «ثسيوس»... أف!.. إن «فيدرا» الصغيرة تحترق شوقاً إلي... أنا ألومها بعض الشيء لتورطي رغماً عني في قضية الأربعة عشر شخصاً المقدمين قرايين... هؤلاء المساكين! لا

يساوون الكثير كعينات بشرية... إذا وضعت نفسي مكانها... قصة قذرة.. مؤامرة من فتاة صغيرة تحب مشاهدة القطار يخرج عن القضبان.. إنها تعبدني رغم ذلك.. تحس نحوي حناناً، كي تمنعني من أن أريق ماء وجهي.. هذا واضح وضوح النهار: قبلاتها لا تخدم.

صوت فيدرا:

عيناه صافيتان.. متكبر... متوحش... كم أنت فتي.. لم أر في حياتي شخصاً في مثل فتوتك... متوحش.. لكن فتي.. على كل حال... سن الثامنة والثلاثين ليس سن الهرم...

ثيوس:

اغربي عني! اغربي عني! حرارة النساء، رائحتهن، طراوتهن، وامرأة أبي.. أبداً أبداً!

صوت هيبوليت:

متكسر ومرتعذ: كانت تقاومه.. لقد أخبرتني بذلك.. ولكن هل تملك المرأة أن تقاوم؟.. أنا أتذكر عندما كانت «أنتيوب»... لكن الأمر كان مختلفاً: فهي كانت سلافية وعدوة.. زوجة أبي.. هذا الابن العاق المراثي.. التمس بأصفي الحساب معه.. السجن، البطلة... مثل «بطرس» الأكبر.. لكن.. سمعة العائلة تتعارض مع كون ملك يقوم بإعدام ابنه، يمكننا أن ندبر الأمر بحيث يبدو كما لو كان حادثاً... لو أن فرسه تجنح كما لو كانت بمحض المصادفة ويشج رأسه مرتطمًا بحجر...

صوت ثيوس شيخاً:

إن أعماق قلبي نقية نقاء النهار... أنا لا أشبهه، لن أحمل بعد اليوم هذا الوجه الفاحش، الفظ، وجه زير النساء.. أمني السلبية المجبرة المهانة.. كانت بظلة، محاربة حتى النخاع.. وهذه الزيجة مع تلك الغريبة البشعة التي تحملق في بعينين كعيني الذئبة.. ثم هجره «لأريان»...

صوت هيبوليت:

أهجر «أريان»؟.. أنا؟... حبيبتي... من صاحب هذا الصوت؟ من يجرؤ على السماح لنفسه بكلام كهذا؟... سأقتل هذا الصوت.

ثيوس:

صوت ثسيوس شيخاً:

لقد قتلت ابني... ابني الوحيد... أمل العائلة المالكة. على جانب الطريق بين «إيلوزيس» و«دافني».. ابني الذي ينزف... دمًا على قارعة الطريق.. ابني البريء.. وإن كان ما قالته صحيحاً، وإن كانت تراجع عن قولها لتعذّبني أكثر، لتجعلني أعتقد أنني قتلت ابني البريء... آه، ومن ثم إن كان بالفعل قد... كان من الممكن أن نتوصل لحل ثلاثتنا.. كان من الممكن أن أظاهر أنني لا أعرف شيئاً. ابني مات... كما لو كنت قد قتلت نفسي في سن العشرين... القتال بالعصي، الاعتراف في الميدان العام.. علينا ألا نبالغ على الرغم من كل شيء.. سأكون موضع سخرية. سأصبح أضحوكة «أثينا».. ابني، أيها السادة، طفلي المسكين.. شكرًا... أنا ممتن غاية الامتنان لتعازي مجلس الشيوخ.. القدر..

ثسيوس:

ماذا يقول هذا العجوز؟ قتل ابنه؟ تمثيلية معدة سلفاً. إما هو وإما أنا، إن «الاشيس» على حق. لكن أي حجة سيسوقها، قصة امرأة؟ لا بد من أنها تلك الفنانة الشمطاء التي زالت عنها الأضواء، نجمة حانات «بير» التي تزوج بها دون إعطائها لقباً ملكياً العام الماضي.. هذه الناقة العجوز ربما تكون قالت له ذلك حقداً.. من الواضح أنها ما كانت لتطلب أفضل من ذلك... ما كنت لألمسها بطرف أصابعي.. امرأة أبي.. إنني أضحك من اللعنة التي أصابته.. هذا العجوز القذر. أن يتخلص منها.. وكم هو قبيح! انظروا إليه قليلاً، انظروا إلى رأس هذا الرجل الفاسد.. انظروا إلى هذا الأنف! انظروا إلى هاتين العينين! عندي رغبة في تحطيمه من زمن طويل.. لقد شذّب لحيتته الرمادية كي تشبه لحيتي الشقراء. وتلك التلدة في ركن عينه. إنه يحاكي ندباتي الآن! ابنك هيه؟.. يلقي تنزفان.. لقد تخبّطت بشدة. سكين حادة...



أن تنتهي. إما هو وإما أنا، كما يقول «الاشيس».. من العائلة.. خذها في رقبتك!... هذه الرقبة القذرة المجمعة كرقبة ديك رومي... آه يا للتعاسة! يبدو لي أنني أنا من يموت.

يسقط فوق ركام من الخشب والزجاج المكسور محدثاً ضجة عظيمة.

### المشهد السابع

أرض موحلة على شاطئ البحر.

أوتوليكوس، أريان، هينر، ثسيوس

أوتوليكوس: لا يوجد أحد. نحن هنا في العراء: ملصقات ممزقة، حديد خردة قديم. وكأنه ميدان الاحتفالات صبيحة يوم الخامس عشر من يوليو<sup>(1)</sup>.

أريان: ألمح جسداً ممدداً على الرمال، ولحية شقراء، ونطاقاً ذهبياً. أسرع يا «أوتوليكوس»! لقد سقط «ثسيوس» لتوه، سحقه ثقل التيه المتهاوي فوقه. إنه يختنق، مقيداً داخل عقده هو، أسير الخيط الذي منحته إياه كي يهديه السبيل. هكذا: إرفع رأسه؛ إقطع الرباط الذي يخنق شريان الحياة برقبته. وأنت، يا «فيدرا»، قربي منه زجاجة العطر هذه. أيتها الأخت الثابتة، هذا الصباح «مادلين»<sup>(2)</sup>..

أوتوليكوس: عفواً سيداتي. ما تبقى من قصر التيه الشهير هذا ليس رائعاً أبداً. هل حارب «ثسيوس» حقاً هذه الأسوار الورقية، وهذه الحيطان المكسوة بالمرايا المشوهة؟ إن البطل المنهار يشبه كثيراً جباناً مغشياً عليه. وسرعان ما سيصلب.

أريان: اصمت أيها المتهكم المسخ.. هاهو الرجل.. شفتاه تتحركان..

(1) اليوم التالي ليوم الرابع عشر من يوليو: ذكرى الثورة الفرنسية.

(2) نسبة إلى «ماريا المجنونة» القديمة الثانية.

وفقاعات الذكرى تنفجر على السطح.. الرؤى تصبح أضغاث أحلام مرة أخرى. دع الشجاعة بداخله تنتصر على جنبه.

ثسيوس:

يستعيد وعيه: أين أنا؟  
أنت في عالم يحيا به «ثسيوس»، ومازال يحوي بين جنباته «أريان». أي تعريف آخر لا لزوم له.

أوتوليكوس:

«فيلرا»؟

ثسيوس:

«فيلرا» أيضاً تواصل الوجود. وأنا كذلك من أجل خدمتك. أنت ترى أن لا شيء تغير.

أوتوليكوس:

إن صوت الانفجار دلنا على مكانك في الصباح بعد ليلة قضيناها في الصلوات. إن انهيار التيه لهو علامة. ما كان مخيفاً أصبح قبيحاً. أنت قتلت «المينوتاوروس».

أريان:

هيه؟... بالطبع... دعوني أحاول أن أرى مرة أخرى، أحاول أن أعيش الحدث ثانية.. لقد مشيت طوال الليل في دهاليز مليئة بالفخاخ. رأيت وحوشاً وأهوالاً. و«المينوتاوروس»...

ثسيوس:

هل هو يشع؟

أوتوليكوس:

ثسيوس:

هو غير مرئي. هجم على جيش لم أراه قائداً.. كنت أسير، متفادياً كتائب من الأرواح الشريرة.. تبعت هذا الوحش عديم الشكل خطوة خطوة، هذا العدو الذي كانت خططه العسكرية تنحصر في التراجع دائماً، ووقعت في شرك تلك الأنفاس المخيفة المقرفة كأفئاس حيوان مفترس.. وجرتني حتى هذا الشاطئ.. بحر ساكن وأمواج زجاجية شفافة.. كان «المينوتاوروس» يلتصق بي مضيقاً في كل لحظة المساحة اللازمة لرثتي ولقلبي.. ضربت بقبضة يدي. وبقبضة السيف... كنت كسجين في سجن من زجاج يحاول أن يهرب منه بالبحث عن نجمة.. عضني الوحش. انظروا إلى جبيني، انظروا إلى يدي. لقد سمعت انهيار الزجاج الذي انفتحت من تحت أكثر من هاوية. ولكني لا أملك دليلاً على المعركة سوى هذه البركة الحمراء..

أريان:

إنني أصدقك يا «ثيسوس»، بما أن دماً حقيقياً ينزف من جروحك، وأنه ما من سحر يفوق التوضؤ بالدم الذي ينزف. لقد مات «المينوتاوروس» بما أنك تنزف. لقد انتهى حكم الشر بما أننا نسير بحرية على تلك الأرض التي طالما جالت بها الأشباح. سامحني لأنني شككت في قدراتك وهرعت لمساعدتك، حين ربطت يديك بوقاحة بهذا الخيط عديم النفع. لقد عادلته قوتك بمفردها قوى الشر جميعاً.

أوتوليكوس:

«ثيسوس» انتصر، فليكن، ولا يجدي الآن أن نذكر بأن الوحش قد اتهم ضحايانا. نصيحتي، يا سمو الأمير، أن تغادر هذه الأرض المليئة بالمشاكل على وجه السرعة. واستعداً لكل شيء، أمرت بحارتك برفع المرساة نحو هذا الشاطئ.

ثيسوس:

إذا كنت قد رغبت في الحياة فمن أجل أن أشم عطر العسل في شعر «أريان»، من أجل أن أنصت من جديد لثوبها الكتاني يهفهف بنعومة في ربح البحر.. هل ستبقيني إلى نهاية العالم، أنت يا من دونها أفقد جزءاً من نفسي؟

أريان:

إلى نهاية العمر، إن لزم الأمر. وإلى حيث تحب أن تأخذني يا «ثيسوس»..

فيدرا:

وأنا؟ و«فيدرا»؟ أختي «أريان»، أعرف أنني ارتكبت خطيئة. ولكن ألم تنجيني أمي العاصية إلى العالم من أجل أن أرتكب الخطايا؟ ألم تخلق روحي موسومة بتلك البقع السوداء التي تزين جلد الفهود؟ هل ستركبني وحيدة وسط عالم كان جميلاً، وحطمتوه أنتم، لأنكم رأيتم فيه الشر؟

أريان:

سوف نصحبك معنا يا «فيدرا». لن يقال بأن سعادتنا الأتانية بدأت بالتضحية بإنسان، لن يقال: إننا اثنا أبحرنا نحو كمال لم تكوني جزءاً منه. ربما تنتظرك حقيقة جديدة وإله مجهول بين أنوار «أثينا».

ثيسوس:

كلا يا «أريان»! لقد نلت كفايتي من ليلة امتحان واحدة. لا أرغب في اصطحاب حبة جميلة على متن مركبي.

أريان: ماذا يكون الانتصار الذي لا يتجدد كل ليلة، الاختيار الذي لا يولد من جديد مع كلّ صباح؟ «فيدرا» تستمد مني ضياءها؛ وأنا أحتاج إليها كما أحتاج إلى ظلي. لن أترك نصف حياتي على هذا الشاطئ المجهول. ولن أؤمن بحبك «أريان» إلا إذا اصطحبت «فيدرا».

ثسيوس: لا تصري، يا فتاتي الصغيرة! ولا تمزجي، أيتها البريئة، سموماً لا أدري كنتها بعمورك النقية. إنني أعرف «فيدرا» أفضل منك. أنت لم تريها وهي عاشقة، ولم تريها وهي خائنة.

أريان: أتعرف يا «ثسيوس»، إذا لم تُخلق متع «فيدرا»، وخياناتها من صمت «أريان» ومن براءتها الملتوية، ومن خفر عينها المغلقتين؟ إذا لم تخلق فيدرا لأصبحت «أريان» هي «فيدرا» بلا شك.

أوتوليوكوس: لا تطل النقاش، يا سمو الأمير «ثسيوس». لا بد من أن ضجيج الانفجار قد دوى في الجزيرة كلها. ولا تنس أن البطل الذي يلقي البوليس القبض عليه ما هو في نظر القانون إلا متهم.

أريان: فلنرحل! وماذا تهتم هذه الفتاة الصغيرة التي تتبعك، هذه الكلبة الصغيرة التي دأبتها ذات مرة.. نحن في تلك الساعة من النهار حين يبدو من المستحيل أن يهبط علينا الليل.. ماذا تهتم بقعة سوداء؟ إن ضياءك يبهمني، يعمي بصري... أنا لم أحب أبداً سوى «أريان».

أريان: اتبعينا يا «فيدرا»... وأنت يا «أوتوليوكوس»، أعط ذراعك للبطل الذي ما زال يترنح، إلى الجندي الجريح.. لكن ماذا هنالك يا فتاتي الصغيرة.. أنت تخفضين رأسك؟ أتلقتطين شيئاً ما من على الأرض؟

فيدرا: شيء تافه للغاية، يا «أريان».. لعبة.. انظري: نصل صغير منسي فوق الرمال.. سيف أطفال.

## المشهد الثامن

## أحد الشواطئ في «ناكسوس»

## ثسيوس وأريان ثم فيدرا

ثسيوس: لقد هدأت الرياح يا «أريان»: إنه موسم تعيش  
«الألسيون»<sup>(1)</sup>. سنظل هنا أسابيع أو شهوراً أو إلى الأبد.

أريان: لم تكن «كريت» سوى سجن؛ كل «سيكلاد»<sup>(2)</sup> تقف عنده في  
أثناء الرحلة ليس إلا وقفة قصيرة للتموين قبل الرحيل.  
ولكن الهدوء الذي يمنعنا من الحركة، والشرع المطوي، فوق  
هذه الجزيرة المهجورة، عند سفح هذا الجبل الأجرد، يدشنان  
عصراً خالداً لنا.

السعادة المطلقة، والصفاء الكامل يسودان هنا كمنتصف نهار  
صافٍ.

ثسيوس: الجزيرة مهجورة، ولكنها ليست مجربة. أدهشني وجود منابع  
وفيرة بها، ماؤها بارد لكنه شاف. أشجارها غير مطعمة،  
تحمل ثماراً غريبة، ليست مغذية مع ذلك كتفاح الوطن  
عديم الطعم.

أريان: هذه الشواطئ المستطيلة تأخذ شكل قيثارة، شُدت أوتارها  
من قرون، وكأنها بانتظار أنشودة.

ثسيوس: عندما كنت أسبح هذا الصباح، عثرت على كمية من الذهب  
تكفي لإقامة «باتثينون»<sup>(3)</sup> أو لشن حرب في «صقلية».

أريان: سوف نسير حافيتي القدمين على هذه الرمال بلا ماضٍ،  
بمحاذاة هذه الصخور بلا ذاكرة.. وسوف تعكس صفحة

(1) طائر بحري خرافي كانت رويته تعتبر فالأ حسناً تنبئ بالهدوء.

(2) أرخبيل يوناني على بحر «إيجيه»

(3) معبد للإلهة «أثينا» مبني على «الأكروبول» في القرن الخامس قبل الميلاد.

البحر تابعنا من الشفق والغسق، ومواكب من الثريا<sup>(١)</sup>، لكن أقدارنا المحتومة لن تتغير إلا قليلاً كصخرة راسخة. ما من نسمة ستغير مسار الأريج المنبعث من حقول النارين؛ ما من ألم سيشوه حبنا، الذي سيظل ساكناً في السماء كغيمة ذهبية كبيرة. وإذا اشتدت الريح، وإذا ما كان هذا الهدوء ليس إلا فاصلاً في دراما عالم أقل منا حكمة، فماذا يهم يا «ثيسوس»؟ لقد وصلنا، نحن في المركز.. كلمة الرحيل لا تعني شيئاً، ولم أعد أفهم كلمة عودة. كل صخرة هي قاعدة؛ كل جزيرة تخرج من قلب البحر هي بالنسبة لنا مثل سواها من الجزر. إن قلتي الإنسان وحده هو الذي اخترع «كريت» وبنى «أثينا».

ثيسوس:

لماذا تذكريني «أثينا»؟ إن إقامتنا على هذه الجزيرة مستسبب ألف مشكلة سياسية. أنا لا أستطيع أن أنسى أنني ولي العهد. وأنا وحيدة، أشعر أنني ملكة. لكنك ستقول لي إن ذلك في غاية السهولة.

أريان:

بالضبط. نحن لم نحل المشكلات، بل بسطناها. بسبب هذا التجرد، سينتهي بنا الأمر إلى التلاشي.

ثيسوس:

أتعتقد أنني مفتونة بسعادة مرسومة على بطاقة بريدية؟ إن الحياة هنا ليست أقل قساوة، ولا المشاكل على هذه الجزيرة بأقل تعقيداً من أي مكان آخر. فهناك «أوتوليكوس». وهناك بحارتك. ولست أحتاج أن أذكرك بوجود «فيدرا».

أريان:

لم أرها منذ مدة طويلة. ترى أين هي؟

ثيسوس:

إن «فيدرا» تحتل أفكارك بلا انقطاع، ولا أحد يعلم أكثر مني أنها في أحلامك دائماً. حتى في هذه اللحظة، أراك تنظر خلسة، تحاول أن تعثر على جسد بلون الظلال فوق الشاطئ الأصهب.

أريان:

(١) Les Pléiades: مجموعة الكواكب السبع الكائنة في عنق الثور.

ثيسوس:

«فيدرا»، تلك البقعة المسطحة أسفل الصخرة، ذراعان، وساقان ممددان، وجذيلة الشعر الأسود؟ إن أختك، يا «أريان»، تشبه من بعيد نجمة بحر.

أريان:

هل أنا عمياء؟ لقد دلني «أوتوليكوس» على الأثر الذي تركه جسدان فوق الرمال، دلني على جذر الشجرة حيث قام ثغران بقضم الثمرة نفسها. أنا تعبئة من الابتسامات الخادعة ومن القبلات الكاذبة. لقد تركت لك الخيار بيننا وليس الكذب.

ثيسوس:

إن كان الأمر كذلك، فما معنى أنشودة الحب التي ألقيتها على مسامعي منذ قليل، وما معنى الإعلان عن سعادة مطلقة أشعر بالعار لعدم التظاهر بها؟ ادعائي الحنان وادعاؤك الكبرياء يستند أحدهما إلى الآخر يا «أريان» وهذا هو الأساس المتين الذي تركز عليه غالباً العلاقة بين الرجل والمرأة.

أريان:

أنا أجتهد للمحافظة على صورة السعادة التي يمكن أن تكون. ماذا يمنعك أن تكون قوياً، أن تكون مخلصاً، أن تكون عفيفاً؟ «ثيسوس» المثالي هذا، الذي أدافع عنه باستمرار ضدك، يعتمد عليك وحذك للوجود.

ثيسوس:

وصورة «ثيسوس» المثالي هذه هي ما أهرب منها بالضبط في أحضان «فيدرا» وبين ساقها. إنها فتاة سهلة. ولا تتوقع مني سوى رذائل أو فضائل عادية. إذا كنت ترغبين في إله، فلماذا تتوجهين إلى الإنسان؟

أريان:

لأن معظم النساء ينتظرن الرب في صورة الإنسان. فكر أنني وجدت فيك أفضل ما يمكن أن أحبه، وأنني في لحظة ما كنت أفضل ما تبحث عنه في صديق.

ثيسوس:

أنت لم تبحثي إلا عن تلك الشخصية المثالية التي تحتاج إليها كل النساء كي يمارسن الحب بلا خجل تقريباً. إن

عنايتك ليست خالية من الأغراض إلا بقدر ما يكون دلال  
الممرضة عند فراش الجريح خالياً من الأغراض. ما نفع  
حميمية الزواج، إن لم يكن من أجل أن نأخذ راحتنا، أن  
تُحلي أنت «الكورسيه» وأخلع أنا درعي؟ إن عمري ثمانية  
وثلاثون عاماً. وزمن بطولتي يقارب على نهايته، ولم أكن أبداً  
متخصصاً في الحب العظيم.

أريان: كيف يمكن لما لم يكن أبداً أن تكون له نهاية؟ أنت لم تقتل  
«المينوتاوروس».

ثيسوس: لا تذكريني بتلك الرواية التي اخترعتها الدعاية الأثينية، تلك  
القصة البلهاء التي تورطت بها رغماً عني. أعتقد أنك مستتيرة  
ولا يمكن أن تؤمني بوجود الوحوش.

أريان: إن كنت قتلت «المينوتاوروس»، هل كنت لأتمنى موت  
«فيدرا» وموتك وموتي هاهنا؟ نحن لم نخرج من التيه. حبي  
أصبح كراهية، وذلي وضاعة، وقسامحي قسداً. إنني أحصي  
القبيلات؛ وأتباهى بانتصاري على شلهوات الجسد. لعبك  
بالكلمات يضحكني؛ إنني أقبل قصص الصيد التي تقصها  
علي؛ لقد كنت أنا أكذوبتك. إن الأمل العقيم في أن تبدو  
عظيماً في نظري يشعرني بالتضاؤل. وكلما لمحت «فيدرا»  
غافية على الرمال أو متمددة في الشمس، تتابني رغبة في أن  
أسحقها بحجر.

ثيسوس: وأنت تعجبيني هكذا، أفضلك هكذا على «فيدرا».. عند هذا  
الصدر الذي يخفق تحت هذا الجوخ الأبيض الممل، يقل  
ندمي على تسجيل اسمي في سجلات البلدية، في «سيكلاد»  
لم أعد أعرف مكانها. أيا تمثال اللحم، إن جرأة «فيدرا» لا  
تساوي تأنيب ضميرك المحطم.. على كل حال، أنا لم  
أتزوجك كي تشاركني فراشي معلمة مدرسة أو حاميتي



«أثينا».

أريان:

لا! سأوقف، بينما ما زال أمامي متسع من الوقت، ما كان بالنسبة لي مغامرة إنسانية؛ لن انتصر على «فيدرا» بأن أصبح «فيدرا». لا أود أن أتحوّل بطريقة غير محسوسة إلى عشيقّة مجرّبة، يتقدّم بها العمر، وتنال ثمن خدماتها أوراق بنكوت وقلائد. ولا أود كذلك أن أكون زوجة محل إعجاب، بسحنة مقلوبة، وشفتين تعبران عن المرارة، ونظرات تدل على أنها تعرف أكثر مما تظهر.

أنا لن أنتقل من اليأس إلى الحنق، ومن الحنق إلى الاحتقار. خذ «فيدرا» مثلاً: لقد خلقت من كل الأبدية لمتعك ولنكباتك. ارفع المرساة؛ ارحل مع أختي إلى بلادك حيث «بيريه» و«الأكروبول»، واتركني على شاطئ هذه الجزيرة المهجورة، كفراش واسع حيث أتمكن في نهاية الأمر من التوأم فيه بمفردي.

ثيسوس:

أريان:

لا تنس أن سكّون الريح هو ما اضطررنا للبقاء هنا. أنت مخطئ. الريح تهب: انظر كيف تهتز حزمة الفرّحين<sup>(1)</sup> هذه. ها هي «فيدرا» إن قدرك يقترب منك منتعلاً أصغر حذاء في الوجود. كل عنده «مينوتاوروس»: في هذه اللحظة، أنت تسير في اتجاه أكبر الأخطار دون أن تدرك ذلك.

فيدرا:

تدخل: الملل، ياله من وحش! يمل المرء من تلك الإجازات الخالية من الأحداث على شاطئ البحر المتوسط حيث المياه من الرخام الأزرق. إن كنت أعرف أن تلك العطلة فوق هذه الجزيرة ستطول، لكنك أحضرت المزيد من المتاع.

أريان:

أترى أنكما متفاهمان تماماً. هي لا تستطيع الاستغناء عن زينتها وأنت عن زيك كى تلعبا حتى النهاية دور الملكة

(1) نبات طبي به مادة فعالة منومة.

«فيدرا» والملك «ثسيوس».

ثسيوس:

سنرحل يا «فيدرا».

فيدرا:

«أريان» ستبقى؟

أريان:

أنا وصلت.

ثسيوس:

«أريان»، أنا أتجنب قدر المستطاع أن أكون قاسياً مع النساء..

لكن الوقت يمر. إذا كنت راغبة بشدة في قضاء الصيف على

هذه الجزيرة، فليس لديّ الحق في معارضتك. مع ذلك

فالجزيرة ليست معزولة كما نعتقد.. فهناك فلوكات الصيد...

عموماً افعلي ما يحلو لك. لقد بذلت ما في وسعي كي

أحبك.

فيدرا:

«أريان»، إنها ليست غلطتي.

أريان:

إنها غلطتي أنا يا «فيدرا». تذكريني بعد مضي زمن طويل.

وامنحي «ثسيوس» بهجة تعويضه عما ستسببني فيه من آلام

في المستقبل.

فيدرا:

أنا لا أفهم. لا تعجيني ضحكته الخشنة التي تدل على جهله

بالنساء. وهو ليس في مقتبل العمر.. يعوقه وجود ابن... لكن

لا بد من أنه كان وسيماً عندما كان في العشرين.. وهو أول

من لاحظ «فيدرا» الصغيرة.. وأنا لم أخلق للمصفوف الثانية..

المهم أنني أحبه بالقدر الذي يكفي لجعله يخون «أريان».

أريان:

بالقدر الذي يكفي لجعله يخونني، ولكن ليس بالقدر الذي

يمنعك من خيائته. لكن إذا لم يكن «ثسيوس» قدرك، فهو

على الأقل بدايته.

فيدرا:

هل كنت تحببته؟

أريان:

أكثر مما كنت أعتقد، وأقل مما كنت أصرح به.

فيدرا:

الوداع أيها الأخت الطاهرة.. قبليني، لأننا بلا شك لن نتقابل

إلا في عالم الأرواح، حيث لن تكون لقبلاتنا شفاء. إن الريح

تشتد؛ أشعر بهبات تنبى بالعاصفة تجذبني... لكن ماذا،  
أتبكين؟

لا شيء، «فيدرا»، ليس هذا سوى أنفاسي الأخيرة كامراً. علي  
أن أمنحكما شيئاً في لحظة الرحيل. إن المتعة الوحيدة التي  
يتوقعها مني «نيسوس» بعد هي بالتحديد تلك الدموع التي  
أذرفها.

أريان:

### المشهد التاسع

#### شبه جزيرة في «ناكسوس»

أريان ثم باخوس (الإله)

أيتها الوحدة..

أريان:

لقد عرفت في جميع الأحوال، في الانتظار، في الحب، في  
الألم، وفي الندم على الألم. الآن أنا أرتشفك خالصة.. إن  
الهواء في غاية الشفافية إلى درجة الاعتقاد أنني أتنفس فراغاً.  
تنشق جزيرة المرمز من قلب المياه السائلة ثابتة ثبوت  
الماضي، كاملة كمال الذكرى: الجزيرة العمودية ترتفع إلى  
أعلى حتى لا ندري ما إذا كانت الأمواج التي تحتضنها  
سماوية أم بحرية. أيها الصمت، لن يحاول أنيني أن يدنسك:  
سيصعد غناء انتصاري الحزين صلباً ومتفرداً مثلك أيها  
الصمت. لكن الطقس بارد رغم حرارة الشمس! وسط هذه  
التحفة المائية الخلابة، سينتهي بي الأمر إلى الذهول، دموعي  
تتجمد. ضربات قلبي تزداد ندرة وتتباعد. لا بد من أن الدماء  
التي تجري في عروقي قد صارت الآن في مثل زرقة السماء.

حان الآن دوري يا «أريان» للظهور على خشبة المسرح.

باخوس:

شخص آخر؟ لن أعرف السلام إذن أبداً.

أريان:

أنا «باخوس».

باخوس:

مولاي، أرشدني إلى طريقك. الوحوش المستأنسة ما عادت

أريان:

تثير اهتمامي، وكل نبيل العالم صار له مذاق مر مخيب للآمال.

باخوس: يا لعزة نفسك يا «أريان»! أنا من كنت تبحثين عنه في «ثيسوس» إلا صورة مبدئية لي.

أريان: كنت أظن أن الإله أكثر ذكاءً في هذه اللحظة، ليس الشبه مع «ثيسوس» هو ما يسحرني في أي وافد.

باخوس: دعينا لا نتكلم بالسوء عن «ثيسوس». فهو من قادك إلى هذه الجزيرة. وما كنت لتصلي إليها بمقردك. لا تتخذني هيئة الحبيبة المهجورة بهذا الضيق وهذا الشحوب التقليدي الذي يبدو عليك. ولا تحاولي إقناعي بأنك لم تجبري هذا الرجل المسكين على الرحيل.

أريان: لقد عملت ما اعتقدت أنه واجبي. ومن جهة أخرى، هو ما كان ليبقى.

باخوس: رحيله أتاح لك فرصة لقاء الإله.

أريان: لا تسرف في استعمال هذه الكلمة. أنت أقصر إجابة يمكن

تقديمها على أسئلة الإنسان <http://Arch>

أعرفين إجابة أفضل؟

باخوس: نعم.. كلمة عدم قصيرة مثل كلمة إله.

أريان: مم! لا يبدو عليك الشك، يا «أريان»، إن في مقدوري أن أمنحك الخلود.

أريان: إني كذلك /خالدة/ بالفعل. إنها ميزة تشاركني فيها كل ذرة.

«أريان»، أخت النار، ابنة الهواء والصخر.

أنا أمنحك الخلود الواعي.

باخوس: شكراً. أحب بالقدر نفس أن أغفو.

أريان: أنت نائمة بالفعل. حياتك كلها لم تكن سوى حلم.

باخوس: والقول: إننا لا نختار أحلامنا! مع أب سفيه، وأم دنسة، وأخ

متوحش، وحبيب لم يستحق حبي، وأخت الجريمة قدرها. لا تندهش إذا كنت أفضل أن أغلق عيني.

باخوس:

بين كل تلك المخازي، أين تضعين «أريان»؟  
«أريان» الفاضلة، الحبيبة، عزيزة النفس التي كانت تظن أنها لا  
تستحق أقل من الكمال؟... أنا أيضاً أشعر بالملل من  
«أريان»... إذا كنت قد اخترت أن أحيا في تلك الوحدة، فذلك  
كي لا أسمع اسمها ينطق به أحدهم.

أريان:

هذا ما يطمئني. بدأت أعتقد أنك لن تطرديني، بدوري، من  
على هذه الصخرة.

باخوس:

كنت قد اخترتها جرداء تقريباً، وأتيت أنت كي تفرض عليّ  
وجوداً غير محتمل. كنا نظن الكائن الذي تماثله غير مرئي،  
ونعلم أنه صامت منذ أمد طويل، أما أنت فتتكلم. ولك  
شكل. أجذك بشرياً بشكل مزعج.

أريان:

دققي النظر. ألا تلاحظين أن الشعر الأبيض على صدري  
يرسم شكل نجمة؟ وألا ترين، تحت هذا الشعر الملون بلون  
العنب الناضج، هذه النتوءات الصغيرة التي تقربني من  
حيوانات الحقل ومن الهلال؟ ألا تسمعين في صوتي إلا  
الندفات السبع ليصوت البشر؟ وأنفاسي هذه، يا «أريان»،  
أليست أكثر عمقاً وأكثر دفئاً من الأنفاس البشرية..

باخوس:

إنكما تشكلان واحداً؟

أريان:

على رسلك.. المشكلة التي تثيرينها هنا هي من التعقيد  
بحيث يصعب عليّ أنا نفسي حلها أحياناً.

باخوس:

أنا على الأقل أفهم أنني لا أفهم. لكني ربما أكون قد أخطأت  
حين دفعت «ثيوس» لمحاربتك.

أريان:

يجب محاربتني قبل معرفتي. معظم الضحايا وقعوا في الخطأ  
نفسه. فقد تصوروا أن كل المطلوب منهم هو أن يموتوا.

باخوس:

لماذا إذن تركت «ثيوس» طوال الليل دون أن تعطيه فرصة  
المعركة التي تنادي بها الآن؟ لم تتكرم بالظهور. أما هو فقد  
عبر العتبة. المسكين ظل متماسكاً بأقصى ما في وسعه.. لماذا  
تدهش أنه لم يخرج مقتنعاً؟

أريان:

«ثسيوس» رأى «ثسيوس». إنها ليست المرة الأولى التي يصورني فيها الإنسان على صورته. لكن لا تيشي من خلاص حبيبك السابق. يوماً ما، سوف يكتشفني، ربما في صورة رجل عجوز أعمى أو شاب يعاني سكرات الموت.. طالما هناك رب، هناك أمل.

أريان: أنت تملك القرون، زمنك أبدية. أما «ثسيوس» في أحسن الأحوال، أمامه خمسون عاماً. وإذا ضل الطريق في تلك الدهاليز التي تخترقها أبواب عديدة متشابهة؟ أنت من يدير المحل المتنقل؛ والدعاية تعتبر مسئوليتك. هل سترشده إليك؟ هل ستمنحه، في وقت الإغلاق، خمس دقائق إضافية؟ لا تدخل في ما لا يعنيك، يا «أريان». ولا تنسى أنه ممنوع إلقاء الأسئلة على الآلهة وعلى الملوك.

أريان: لكن مصير «فيلرا» يعنيني. هل ستقابلك؟  
أريان: شيء مريع!  
أريان: كلا. سوف تجليني «فيلرا» جميلاً.  
أريان: للدرجة أنني لا أمتاز عنهم بلقائك. حتى دروب الشر تؤدي إليك.

أيضاً يذك هذا؟  
أريان: لا. لكن ماذا عن الضحايا الأربع عشرة؟ لقد تركناهم يتعذبون كوديدة محفوظة في محطة قطار. أنا لا أرغب في سعادة أصغر من أن تستوعب أن تكفي ملايين الموتى.  
أريان: مشكلة أخرى دون حل. لا ترفض السماء التي تفتح لك أيتها المخلوقة الصغيرة. حقيقة أنها ربما ما كانت لتفتح لك إذا لم تطرحي هذا السؤال.

أفضل ألا أغادر الجزيرة.  
أريان: لا شيء يجبرك على مغادرتها. إنها ترتفع بطريقة غير محسوسة. إننا نحلق بالفعل.

أريان: كوكبة نجوم، ما زالت جزيرة. لكن أين كنت تختبئ قبل أن

يرتحل «ثسيوس»؟

في كل مكان. ولكني لا أظهر أبداً إلا بعد رحيل آخر مركب.  
ماذا؟ هذا الشعر ما هو إلا ريحان وسوسن بريّ.. هذه  
العضلات المفتولة أحجار تتشظى فيها عروق الأحجار  
الكريمة.. كم أنت جميلة أيا صخرة العصور! أنت تتمدد،  
وتتبدل: من الصخرة تتحول إلى كريستال، على طبقة جليد  
عائمة، إلى غيمة بيضاء كبيرة.. ما من إنسان أو حيوان، وربما  
أيضاً إله.. خرج من الأسماء.. خرج من السلطان...

باخوس:

أريان:

احتضنيني. فعلى هذا الارتفاع، يوجد خطر السقوط. ألم  
تعودي تشعرين بالبرد؟

باخوس:

أريان:

لم أعد أبكي. أشعر بالدفء، كأولئك الذين يدفعهم التعب  
للتوغل داخل الثلج طلباً للراحة.. إن صوتي لا يكاد يصل  
إلى مسامعي... والأبيض الذي يغمر عينيّ يعمي البصر تماماً  
كليل أسود.. للمرة الأولى، لاحظ أنني أغفو.

نامي يا طفلي، أريحي رأسك على صدري حيث يخفق قلب  
الحياة كلها! <http://Archivebeta.Sakl>

باخوس:

أريان:

كم أن كل شيء بسيط! لم أكن أعرف هذه اللحظة نعومة  
الاستسلام. الآن لم أعد أخاف الموت.

أنت ميتة بالفعل، يا «أريان». وهكذا بالضبط تبدأ حياتك  
الخالدة.

باخوس:

### المشهد العاشر

على ظهر المركب. في خليج أثينا.

ثسيوس، فيدرا، أوتوليوكوس

انظري يا «فيدرا». أمانا، فوق هذا التل، تظهر قمة خوذة الإله  
«أثينا». من هنا يبدو التمثال صغيراً. إنه يزن على الأقل اثني

ثسيوس:

عشر طناً وتكلف ثمانمئة ستاتر<sup>(1)</sup>. أبخرة «بيريه» تدنو منا. على اليمين، النادي البحري ومبنى الحمامات على الشاطئ بمسبح المياه الدافئة. سوف نستمتع معاً بملذات هذه المدينة الكبيرة.

ما دقات أجراس الحداد هذه؟ ولماذا هذه الرايات المنكسة، فيدرا: وهذا الجمع المتشح بالسواد؟ هل أصاب الطاعون المدينة، أم أنهم سيكون أحداً؟

ثسيوس: إنه أبي المبجل.. كان الأطباء قد أخبروني أن لا أمل بشفائه.. كي يوفر على نفسه بضعة لحظات من القلق، كان أبي العجوز قد طلب أن ترفع السفينة، التي ستقلني إلى بلادي، الأعلام البيضاء، إن عدت سالماً غانماً، ومنتصراً... صدمة مشؤومة.. أبي الذي كان يحبني.. إن الملاح الذي صعد لتوه على ظهر الموكب نقل إليّ الخبر الحزين... على الرغم من أنني كنت قد أعطيت «أوتوليكوس» أوامر مفصلة كي لا نرفع الشراع الأسود.

أوتوليكوس: كنت قد أعطيتني؟.. أعد ما قلت.... لا تنكر أنني أعطيتك المفصلة بنفسي، هنا، منذ قليل، وقت أقول الثريا. ولكني لن أوقع عليك أي عقاب.. ولن أوجه إليك أدنى لوم رسمي... فالأخطاء تحدث فوق أفضل السفن تنظيمًا. أوامر مفصلة، في الواقع... يا مولاي، أشعر بأن كتفي تنوءان من حمل ذنب موت العجوز بمفردي.

ثسيوس: أسفي على المسكين «إيجيه»!.. من الآن يبدأ عصر المسؤوليات بالنسبة لي، يا «فيدرا»... كم ستكونين جميلة صباح يوم

(1) صلة في اليونان القديمة، كانت تساوي 2 - 4 دراهمات.



التوبيخ!

فيدرا: «تسيوس»، هذا الخبر يؤسفني، كنت أتمنى أن يحبني «حمائي».  
تسيوس: الوقت يمر سريعاً.. والصحفيون يجتمعون على رصيف الميناء... فلنتفق من أجل أن نوفر على عائلات الضحايا تفاصيل قاسية لا طائل من وراءها. أنا أنوي تركهم يظنون أن رهائتنا الأربع عشرة، بعد انتصاري على «المينوتاوروس»، قرروا اكتشاف البلد، وفضلوا التوغل في أعماق «كريت»...

أوتوليكوس: للأسف، يا صاحب الجلالة، اتضح أن مشروعك البطولي لم يظهر الأرض من أحد وحوشها. صديق لي دولفين قابل المينوتاوروس بالقرب من هنا، متكرراً في شكل ثعبان بحري. وسوف تقابله في طريقك أو في طريق ابنك...

تسيوس: «أوتوليكوس»، من أجل كل ذهب العالم...  
أوتوليكوس: ذهب العالم كله أمر مبالغ فيه ومبهم للغاية. امنحني، بالأحرى، هذه السفينة هدية، وسوف أحولها إلى مركب صيد. بما أنك لن ترحل مجدداً.

تسيوس: لن أرحل. من الآن، مملكتي تربطني بالشاطئ. أنا أنوي إعادة تنظيم الدولة، مع استلهاهم بعض مبادئ الشرطة الكريتية... كما أن الوقت قد حان لأجد لابني معلماً ذا خبرة.

فيدرا: إن عندك ابناً إذن، ما عمره؟  
تسيوس: ابني يبلغ الحادية عشر من العمر. إنه طفل شرس. ولا أدري كيف سيستقبل زوجة أبيه.

فيدرا: إحدى عشر سنة؟... أتمنى، يا «تسيوس»، أن يحبني «هيبوليت».

■ النهاية

## معرفة «الجمالي والفني» ضرورة لكل مبدع

شاهر احمد نصر



ARCHIVE

«الجمالي والفني» كتاب هام لـ غينادي بوسيلوف، إصدار وزارة الثقافة بدمشق - عام 1991 ترجمة عدنان جاموس. وهو كتاب مفيد لكل مهتم، ومتخصص بأي جنس من أجناس الفنون الأدبية، أو التصويرية، أو الموسيقية، وغيرها... وأعتقد أنه من الضروري أن يطلع كل كاتب، وكل شاعر، أو فنان، أو رسام على هذا الكتاب ليستفيد من الأفكار الواردة فيه، أخذاً بعين الاعتبار بشكل نقدي القواعد الضرورية لصياغة الجمالي في فنه... مع الإشارة إلى عدم تطابق وجهات نظرنا مع جميع الأفكار الواردة في هذا الكتاب...

ونظراً إلى أهمية هذا الكتاب سنتطرق إلى الأفكار الأساسية الهامة الواردة فيه، ومن ثم نستعرض بعض المفردات، والمفاهيم والمصطلحات التي وضعنا تحتها خطأ، والتي اجتهد المترجم في وضعها، وإضافتها إلى اللغة العربية، لنناقش لاحقاً مدى النجاح والتوفيق الذي حققه، ومدى تأصل اجتهاده، وخياراته في اللغة العربية... من الأفكار الهامة الواردة في الكتاب:

**في تعريف الفن:** يقدم الكتاب عدة تعاريف للفن استناداً إلى آراء العديد من المفكرين، ومن خلال عرضه لأهم خصائص الفن، كخصوصية الفن الإبداعية، والخصوصية التصويرية الفنية:

«تتميز الصور الفنية من أنواع الصور الأخرى أول ما تتميز بالخصائص النوعية للمضمون الذي تعبر عنه. فهي تمثل منظومة من وسائل إعادة خلق الطابعية (بالروسية كاراتيرنست) الاجتماعية للحياة، ومن وسائل التعبير عن الفهم والتقويم الأيديولوجيين، وبواسطتها تتحقق في أثناء ذلك النمذجة الإبداعية - التعبيرية لطابعية الحياة عن طريق تحويل سماتها الفردية وتجسيدها. ونتيجة لذلك تكون الصور بالذات هي الشكل الخاص للعمليات الفنية» ص 395

لنأخذ مثلاً على ذلك «الزخرفة» الأسلوبية في أشعار سرغي يسينين في عامي 1915 - 1916، حيث يعبر الشاعر عن افتتاحه بحياة الريف الذي نشأ في أحضانه، وعن الأسى الذي يبعثه في نفسه إدراكه أنّ هذه الحياة شرعت تميل نحو الغروب. ففي هذه الأشعار تسري التوجسات المبهمة التي تقلد بالوحدة، والفراق، والمصير المحتوم في ثنايا الانطباعات الانفعالية الجمالية التي تعبر عن السمات المميزة للطبيعة الروسية وحياة الفلاحين، مما يجعل هذه الانطباعات مؤثرة جداً وغنية بالدلالات، ويتم التعبير عن هذا الامتزاج بين التوجسات والانطباعات في التجسيد المرهف لصورة الطبيعة، وفي المجازية المعقدة والعميقة التي تتسم بها بعض عناصرها الدلالية، وفي التوازي النفسي المستتر بين الأجزاء الوظيفية والتأملية في بعض الأبيات. وتتجلى مبادئ التصويرية الأسلوبية هذه كأكمل ما يكون في مقطوعاته «تعبت من العيش في موطني...»، «ها أنا من جديد بين أهلي...»، «الدرب استغرقه التفكير في حمرة المساء»، وبعض المقطوعات الأخرى، مثل ذلك:

ها أنا من جديد بين أهلي  
ضيعتني غارقة في التأمل والحنان!  
والغسق بشعرة الأجدع خلف الجبل  
يلوح بهد بيضاء كالثلج.  
وخصل شبيب الذهار المكفهر  
تسبح مشعثة في عرض الفضاء  
والأسى المساتي  
يستهبطني بلا رادع.

وإذا ما فقدت كلمات الشعر الغنائي معناها الأصلي تحولت إلى تراكيب صوتية لا معنى لها، وأصبحت «طلاسم مبهمه»، وعندئذ تفقد كل بنية الشعر الأسلوبية مضمونية الفن الخصوصية وتخرج من حدوده. ص 407  
فقيم بالذات تقوم مزايا جوهر الأعمال الفنية نفسه...!

إنها تقوم، قبل كل شيء، في عكس الأعمال الفنية لموضوعها الخصوصي، لطابعية الحياة الاجتماعية في درجتها العليا، لنموذجية الحياة. والانحراف عن خصوصية موضوع الفن يمكن أن ينشأ عن أسباب تنظيمية عامة (بالروسية أوبشايا زاكونوميرنست)، عن خصائص النظرة «التأملية» الأيديولوجية، والآراء النظرية لدى الفنانين التي تقودهم إلى «التخطيطة» أو «الطبيعية». ص 449... وليس عن عبث كان بيلنسكي ينعى على الكثيرين من كتاب عصره أنه من السهل علينا أن نصادف في أعمالهم «شخصيات لا وجوه لها»، وأنه حتى عندما يكون لهذه الشخصيات «وجوه» فإنها لا تكون دائماً «شبيهة بالطباع» (الكاركتيرات). ص 449

الميزة الأخرى للإبداع الفني التي تحدد قيمة العمل الفني الجمالية الصميمة (بالروسية «سويستينا») هي قدرة الفنان على التفكير الإبداعي الهادف والمطرد. وهي تقوم في أن الفنان لا يقتصر على استيعاب ظواهر الحياة النموذجية افعالياً من جانب ما من جوانبها، بل يفرز هذا الجانب ويقويه ويطوره إبداعياً، مخضعاً لهذه المهمة كل عملية خلق النموذجي في صورة، وكل مغالجتة التحويلية الفنية لموضوعه.

وعلى هذا فإن قدرة الفنان على تمييز النموذجي في الحياة واتخاذها موضوعاً لإبداعه، وقدرته، إلى جانب ذلك، على التفكير الإبداعي الهادف والمطرد داخلياً؛ هما ما يخلق في العمل الفني صفاته الجنسية الخصوصية العامة، التي تقوم على أساسها مزاياه الجمالية الصميمة. ص 450

### فما هو الفن؟

نتعرف في هذا الكتاب على معاني كلمة «الفن» الثلاثة:  
تعني كلمة الفن بأوسع معانيها المهارة أيّاً كانت. فالفن بهذا المعنى هو المهارة والبراعة والحدق في تنفيذ أي مهمة يضعها الناس أمامهم في سياق نشاطهم الإنتاجي أو التنظيمي أو الأيديولوجي الخ... ص 211

والإبداع وفق قوانين الجمال - هو المعنى الثاني الأضيق لكلمة «الفن» ص 213

أما الإبداع الفني كمجال للثقافة الروحية فهو المعنى الثالث لكلمة «الفن» وأضيق معانيها...ص216

وقد أشار تشيرنشفسكي في معرض شرحه لـ «مهام» الفن إلى أن الفن لا «يعيد خلق» الحياة فحسب، بل ويقدم «تفسيراً» لها ويصدر عليها «حكماً». إلا أن تنفيذ هذه المهام جميعاً لا يحتوي على ميزة نوعية تخص الفن وحده. فليس الفن وحده، بل جميع أنواع الأيدولوجيا الأخرى تنطوي على فهم معين لما تعكسه من ظواهر الحياة الاجتماعية، و«تصدر» عليها «حكماً» معيناً يمكن أن يكون بالتعبير المجازي حكماً بالـ «إدانة» أو حكماً بالـ «براءة».ص229

... والفن في رأي هيجل هو إحدى درجات معرفة «الروح العالمي» لذاته. «فالروح العالمي» يكشف أمام نفسه في الفن ماهيته الذاتية المتطورة دياكتيكياً، ويحررها، بالطبع، من المصادقات التجريبية (الامبيريقية). إن مثل هذا التفسير للنمذجة الإبداعية مرفوض، طبعاً، ولكننا إذ نرفضه، ينبغي أن نقابله بتعليل مختلف، لتعليل مادي - تاريخي.ص355

ولكن الفنان إذ يحرر وعيه الانفعالي للحياة من اهتماماته وأهوائه الخاصة، يظل بالطبع، في تجاوزه لهذه الاهتمامات والأهواء، وفي مجمل سياق تفكيره الأيدولوجي ونمذجته للطابعي فرداً مبدعاً لا يتكرر يسم أعماله بميسمه المتميز، ويستطيع الفنان بفضل موهبته الفردية بالذات، إن في مجال التفهم التعميمي للحياة، أم في مجال النشاط الإبداعي الصميم أن يبلغ درجة من العمق في عكس الطباع التي يتعرفها وقدرها من الكمال في تصويرها يجعلان من أعماله إسهاماً بارزاً في تاريخ الفن على الصعيد القومي، أو حتى على الصعيد العالمي.ص362

إن «أوديب ملكاً» كعمل فني تعتبر مثلاً لنمذجة الطابعي نمذجة إبداعية - تعبيرية. إذ يقوم سوفوكليس بفرز النزعة التي تهمة في طابع أبطاله، ويقويها، ويطورها، ويجسدها بتامة تعبيرية عالية...ص373

لقد حدد تشيرنشفسكي الرائع بأنه الحياة كما يجب أن تكون وفق مفاهيمنا.ص71 يقول بوروف: «ما نسماه جمالاً هو نظيمة ذات نوعية معينة، منعكسة في وعينا» ص88 ويتابع: «إن الجمال مثل الحقيقة، إلا أنها بالذات حقيقة من نوعية خاصة».ص97

وعلى هذا فإن الفن هو، قبل كل شيء، معرفة طابعية حياة الإنسان الاجتماعية. ص 294

### الفرق بين الفن والعلم:

يقول بيلينسكي: إن «الفرق» بين الفن والعلم «ليس في مضمونه البتة، بل في طريقة معالجة هذا المضمون وحسب». ص 22، «الفن هو... التفكير في صورة». ويقول غ. أ. نيدوشيفين: «يستطيع المرء أن يتعرف الواقع بطرائق مختلفة، والفن والعلم طريقتان من هذه الطرائق، تقرب بينهما وحدة الأهداف والموضوع، فهمة كل من الفن والعلم هي معرفة الواقع الموضوعي. وهما بهذا المعنى ليسا سوى شكلين مختلفين من أشكال وعي الإنسان الاجتماعي للعالم المحيط به». ص 22 ويتابع: «فالفن والعلم فيما يرى بيلينسكي يتعرفان الواقع على حد سواء، بيد أن الفن يتعرفه في صورة، بينما يتعرفه العلم في مفاهيم». ص 23

وفي الحق لو أن الفن يعبر عن نظرات الناس الاجتماعية نفسها التي تعبر عنها المؤلفات السياسية والفلسفية والأخلاقية وما شابهها... أو لو أن الفن يعكس خصائص الواقع ونظامه العامة نفسها التي يقررها العلم، ويبرهن عليها، لأصبحت ظواهر الحياة التي يعاد خلقها في صور الفن، ومن ثم صور الفن ذاتها، صوراً إيضاحية لكل هذه النظريات العامة أو النظام الموعية. ص 25

فقد فعل هينغل الكثير كما هو معروف من أجل معالجة القضايا الجمالية الصميمة، وذلك في أثناء تطويره نظرية تصويرية الفن على أساس دياكتيكيته المثالية. وكانت تصويرية الفن بالنسبة له أكمل تعبير عن «الفكرة المطلقة» وهي، من ثم، أروع تعبير عنها في هذه المرحلة أو تلك، وفي هذه اللحظة أو تلك، من مراحل ولحظات تطور معرفتها لذاتها. ص 26

يتميز تفهم الحياة الجمالي من التفكير النظري ولا سيما العلمي الذي يهبط بالفردي إلى درجة التمثيل التوضيحي لخصائص الواقع ونظامه العامة الموعية على نحو مجرد، كما يتميز جوهرياً كذلك من تفهم الحياة النفعي. ص 109

### في نظريات ماهية الفن الجمالية:

لقد كان الناس في أثناء تحويلهم الطبيعة في سياق نشاطهم العملي يغيرون، بالطبع، صورتها ويصنعون منها أشياء حضارتهم المادية. وبقيت هذه الأشياء «طبيعية» بمادتها وخصائصها ونظامها العامة فقط. أما من حيث وظيفتها، وما نتج عن ذلك من استخدام وتطوير لهذه الخصائص والنظام (زاكونوميرنست) «الطبيعية»، ومن ثم من حيث ماهيتها المادية الجديدة فقد أصبحت هذه الأشياء ظواهر اجتماعية. وفي هذا تقوم بوجه عام عملية «أنسنة» الطبيعة التي تجري قبل كل شيء في الوجود المادي للمجتمع، وفي عملية الإنتاج ذاتها، ومن ثم تجري كنتيجة لذلك، في وعي الناس وفي «أحاسيسهم». ص 44

### فما الذي يبهج الناس في أثناء ذلك؟

كان الإنتاج حسب هذا الضرب من القوانين، وما يزال المصدر الأساس الموضوعي للرضا العميق عن نتائج العمل سواء من جهة المنتجين أنفسهم أم من جهة المجتمع بأسره، مصدر «إحساسهم البهيج بإمكاناتهم وقواهم»، وما ينتج عنه من «توكيدهم الروحي لذواتهم في الواقع». فالناس يعون أن الأشياء التي أنتجوها تنفق تماماً والقصد منها، سواء من حيث بنيتها الداخلية، أم من حيث تناسباتها الخارجية، وإن هذه الأشياء مصوغة وفق «مقياس» نوعها، وإنها متفوقة بقدر ما في نوعها، ولنا فهي تستطيع أن تقوم بوظيفتها المخصصة لها بهذا القدر أو ذاك من الكمال، أما إذا لم يتحقق شيء من هذا كله، وجاءت نتائج العمل بعيدة عن الكمال أو سيئة للغاية فبم «سيتبهج» الناس، وعلى أي أساس «يؤكدون ذواتهم في الواقع»؟ ص 45

وبعد أن يذكر الكاتب (ستولوفتش) الإيقاع والتناظر والانسجام كمظاهر لعنصر نظيمي و«غائي» في الأشياء والظواهر، معترفاً بأن الإنسان قد أصبح يرى هذه المظاهر في نشاطه العملي... يضيف من عنده قائلاً: «تصبح قوانين الطبيعة قوانين الجمال عندما يؤكد الإنسان بواسطتها ذاته في الواقع». ص 46

ولنتساءل قبل كل شيء هل ثمة أسس أياً كانت تسوغ تأكيد أن الأذواق الجمالية هي دائماً فردية فحسب؟ أليس هناك أذواق جمالية اجتماعية تظهر نظيمياً في شروط تاريخية معينة، ولذا فإنها لا تخص شخصاً واحداً، بل كثرة من الأشخاص الذين

تشابه أوضاعهم الاجتماعية؟ بالطبع هذا ما يجري دوماً. ويدل على ذلك بصورة خاصة، الأمثلة التي أوردناها سابقاً ص 61

تقودنا هذه التساؤلات إلى معالجة مسألة هامة طرقها الكتاب إلا وهي:

### ضروب التفكير الإنساني

يفرد المؤلف فصلاً كاملاً للتعريف بضروب الفكر الإنساني، لأن مقارنة هذه المسألة ومعالجتها تؤسسان وتساعدان على فهم معضلات الفن والجمال... فيقول: «بالرغم من أن الفكرة المعروفة التي مفادها أن معرفة الواقع تشمل ثلاث درجات مختلفة هي الإحساسات والتصورات والمفاهيم هي فكرة هامة جداً إلا أنها مع ذلك ليست سوى تعميم أولي يحتاج إلى تدقيقات إضافية» ص 100

ونبادر إلى القول قبل كل شيء: إن الإحساسات لا توجد إلا ضمن التصورات، ما عدا بعض الاستثناءات النادرة، ولا يمكن فصلها عنها إلا عن طريق التجريد، ولا شك في أن التصورات تتكون في الإحساسات باستقلال عن وعي الناس وإرادتهم وتحت التأثير المباشر للمواضيع نفسها التي يجري إدراكها. فالتصورات البصرية مثلاً تتكون من الإحساس بأشكال الشيء الفراغية، ومنظوراتها، والضوء، والظل فيها وصيغتها اللونية الخ... والإحساس بالضوء مثلاً لا يوجد وجوداً واقعياً خارج نطاق صلاته مع الإحساسات الأخرى في وحدة التصور.

ومن جهة أخرى فإن المفاهيم مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتصورات، وهي تنشأ أول ما تنشأ ضمن حدودها. ص 100 - 101

فالتفكير البشري هو تفكير كلامي من حيث الأساس، وعلى هذا فهو تفكير مفهومي. فمنذ أقدم العصور تعلم الناس تدريجياً أن يشتوا عن طريق الكلمات وبواسطة أفكارهم مختلف أنواع الظواهر والعمليات الموجودة في الواقع والمتسمة بهذه أو تلك من الصفات والخصائص العامة، وأن يميزوا بعضها من بعضها الآخر. وبنا أنشأ الناس لأنفسهم مفاهيم عن مختلف أنواع الظواهر والعمليات وعن صفاتها العامة. ص 101

ولكن من الواضح أن في تفكير الناس المفهومي درجتين متباينتين تميز إحداهما من الأخرى ببعض الصفات الخاصة.

فالتفكير الكلامي على العموم الذي يجري في وعي الناس خلال نشاطهم العملي اليومي هو تفكير يجري بواسطة المفاهيم. وخلال عملية التفكير هذه يعي الناس



الصفات الجنسية العامة لظواهر الحياة المحيطة بهم ويسمون بها (بصوت مسموع أو في سرهم) من خلال إدراكهم إياها إدراكاً مباشراً. بيد أنهم لا يقومون في أثناء ذلك بتجريد هذه الصفات العامة عن الخصائص الفردية للظواهر، وهي صفات وخصائص مرتبطة فيما بينها ارتباطاً وثيقاً، بل يقتصرون على التمييز بين الأولى والثانية. ويقارنون ذهنياً الظواهر المدركة بعضها ببعضها الآخر من حيث صفاتها العامة مدركين هذه الصفات العامة ضمن حدود الفردي. ص101

وعلى هذا فإنّ الناس عندما يدركون الحياة إدراكاً مباشراً تتكون لديهم تصورات عن الأشياء والصفات والمعطيات المفردة الموجودة في الواقع المحيط بهم. وهذه التصورات هي انعكاسات للأشياء الواقعية نفسها في وعي الناس، وهي تتكون من كثرة الإحساسات المختلفة، ويتم التحقق من صفاتها الموضوعية بالنشاط العملي الذي يقوم به الناس. وعندما يفكر الناس بواسطة المفاهيم يمكنهم أن يميزوا بوضوح الأشياء الواقعية في تصوراتهم عنها، وأن يعوا صفاتها العامة ومن ثم صفاتها الفردية. ص102

وعلى هذا فالتفكير بواسطة المفاهيم يؤدي إلى ظهور تصورات معممة في وعي الناس. فنشاط الناس الذهني والعملي اليومي يتطور على شكل تفكير بتصورات معممة تتحقق بواسطة المفاهيم.

بيد أنّ التفكير بتصورات معممة وبواسطة المفاهيم خلال النشاط العملي اليومي والنشاط الإنتاجي والتنظيمي والمعيشي لا يشكل بعد تفكيراً بالمفاهيم، أو بعبارة أخرى تفكيراً نظرياً.

فالتفكير النظري قد تطور تاريخياً في وقت جد متأخر، ونشأ على أساس فصل العمل الذهني والتنظيمي عن العمل البدني، وقد تحدد هذا الفصل نفسه بتطور القوى المنتجة ونضج بنية المجتمع الطبقيّة، وظهور سلطة الدولة على هذا الأساس... ص103

إنّ عملية التجريد الذهنية التي تؤدي إلى تجريد العام عن الفردي تصل في أثناء ذلك إلى درجة تصبح عندها الصفات العامة الجنسية لظواهر الواقع كأنّها ليست خاضعة لكلية هذه الظواهر، وهي الكلية التي ندرك فيها الظواهر إدراكاً مباشراً؛ بل

بالعكس، فالصفات العامة الجنسية تغدو كأنها فوق الظواهر، كأنها هي التي تجعل الظواهر خاضعة لها. فنحن نعي الظواهر المفردة في هذه الحالة كتجليات خاصة لهذه الصفات الجنسية العامة. وفي هذه الحالة تمثل الظواهر في الذهن وتُذكر كأثلة مفردة لا أكثر، كحالات مفردة يمكن أن تستخدم كصور توضيحية لتبيين الصفات الجنسية العامة. فكأن الخاص «ينسخ» ذهنياً في العام ويغدو مجرد جانب من جوانبه، أو حالة من حالاته.

والتفكير إذ يستخدم الصفات الجنسية العامة لظواهر الواقع كموضوع أساسي له ينشئ لنفسه مفاهيم نظرية. وهذه المفاهيم تحوز مضموناً محدداً نسبياً. ويتحقق هذا التحديد بواسطة منظومة كاملة من الأحكام، ويثبت بواسطة الكلمات - المصطلحات. ويعد تحديد مضمون المفاهيم وما يتبع ذلك من تصنيف وتنظيم لها من المنجزات الكبيرة التي توصل إليها الفكر النظري الإنساني. ص 104

والبشرية بتطويرها وتنظيمها لمضامين مفاهيمها النظرية على أساس الملاحظة والتجربة تعمق معرفتها بنظام الواقع الموضوعية من جهة، وتقوم من جهة أخرى بتنظيم الوعي الاجتماعي أيديولوجياً، ومن خلال ذلك بتنظيم الحياة الاجتماعية نفسها.

كما يتميز التفكير بالمفاهيم من التفكير بواسطة المفاهيم بأن الأول يبدي ميلاً دائماً نحو التنظيم والتخصص، وقد ظهر هذا النوع من التفكير وأخذ يتطور بسرعة عندما وصلت الحياة التاريخية الإنسانية إلى درجة أصبح فيها الوعي الاجتماعي يفقد تدريجياً طابعه التلقيني (السينكرتي) وتشكل فيه مجالات اختصاصية شتى يمايز أحدها من الآخر.

وآنذاك شرعت المبادئ الأخلاقية، والنواظم الحقوقية، والنظريات السياسية - الاجتماعية والمنظومات الفلسفية تنفصل عن غيرها وتحوز بعض الاستقلال. وفي هذه الحقبة بالذات أخذت بعض العلوم الطبيعية التي لم تبلغ إلا المرحلة الأولى من تطورها تتحرر تدريجياً من التصورات الدينية - الميثولوجية، وتحوز تعبيراً نظرياً عنها، وتعليلاً خاصاً بها. إن جميع هذه النواظم والنظريات والمنظومات التي أصبح

لها وجود مستقل وتطور خاص قد نشأت، بالطبع، على أساس التفكير بالمفاهيم. وقد أخذت كلها تصبح أنواعاً نظرية من التفكير الاجتماعي أكثر تنظيماً وتخصصاً. فالعلم والفلسفة والأخلاق والحقوق والنظريات السياسية - الاجتماعية الخ... كل هذا يمثل الوعي الاجتماعي بالمعنى الخاص الضيق للكلمة. وكل هذا يمكن أن نسميه الدرجة العليا من الوعي الاجتماعي أو مجالات الوعي الاجتماعي. ص 105

### الفن والتفكير النظري

من الضروري أن نؤكد بكل قوة الأهمية الكبرى التي يتمتع بها امتلاك الفنان منظومة محددة متماسكة من الآراء النظرية من أجل إبداعه الفني، وخصوصاً إذا كانت الإشكالية الاجتماعية في هذه المنظومة تتسم بالأهمية والعمق. فمثل هذه المنظومة من الآراء تساعد على نفاذ فكر الفنان إلى الخصائص الجوهرية للحياة الاجتماعية خلال معرفته الأيديولوجية المباشرة للواقع؛ ومن ثم فهي تساعد على تعميق اهتماماته الإبداعية وشحنها. كما أنَّ بإمكانها حماية إبداع الفنان من طغيان الفردي والعرضي على العام وحجب، ومن الإدراك السطحي للحياة - أي من الانحراف نحو الطبيعية (الناتوراليزم). ص 323

مصدر مضمون الفن <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وفي الحق إذا كانت كل أنواع الأيديولوجيا؛ التعميمات الفلسفية، والقواعد الأخلاقية، والنواظم الحقوقية والبرامج السياسية هي تفكير نظري حول الحياة، تفكير بالمفاهيم، وليس بوساطة المفاهيم، فإنَّ الأيدولوجيا عموماً ذات طبيعة نظرية ومفاهيمية، أما الفن فإنه بطبيعته ليس نظرياً ولا مفاهيمياً، بل هو «عياي» تشخيصي في التفكير حول الحياة، وتصويري في إعادة خلقها. ص 252

ومن هذا التقابل بالذات تنبثق الإحراجية (بالروسية دليما) المنطقية التي تسم علم الفن عندنا: وهي ضرورة اعتماد أحد الاستنتاجين التاليين المتساويين في عدم الإقناع: إما أن يكون الفن تصويرياً من حيث شكله الخارجي، ووسائل تعبيره فحسب، أما من حيث الجوهر فهو ينشأ عن طريق التفكير بالمفاهيم، أو لا يكون الفن بجوهره عموماً نوعاً من أنواع الوعي الاجتماعي، وعلى هذا يجب وضع أحدهما قبالة الآخر.

إلا أن هذا الفهم لعملية الإبداع الفني ليس صائباً، بالطبع. فمن طريق نقل منظومة معطاة سلفاً من المفاهيم المنطقية المجردة إلى صور لا يمكن أن ننشئ سوى تصاوير بيانية توضيحية. إن العلاقة المتبادلة بين تفكير الفنان النظري وإبداعه أعقد من هذا بكثير. والإبداع الفني نفسه ليس، بالطبع، تفكيراً «منطقياً» على الرغم من أنه ينطوي على اطراد داخلي خاص به. ص 253

ويحاول منظرون آخرون أن يعللوا نظرة مناقضة؛ فهم يسمعون على العموم لتحرير الفن ما أمكن من التفكير، ومن معرفة الواقع. ويبحثون عن خصوصية الفن، لا في دائرة نشاط الناس المعرفي، بل في دائرة نشاطهم الإبداعي «الإنشائي»، ويقربون الإبداع الفني بشتى الوسائل من إنتاج الأشياء ذات القيمة الاستعمالية، من «الفن التطبيقي»، وهؤلاء بالذات هم من يقترب، بصورة رئيسية، خطأ الخلط بين المعاني الثلاثة المختلفة لكلمة «فن». ص 254

وعلى هذا فإن الإحراجية المنطقية التي أشرنا إليها وقلنا: إنها قائمة في علم الفن عندنا لا يمكن تذليلها لا عن طريق الادعاء بأن للإبداع الفني مضموناً منطقياً مجرداً، ولا عن طريق المطابقة بين الإبداع الفني وإنتاج الأشياء الجميلة. فالفن إبداع وفق قوانين الجمال، إلا أن مهمته الأساسية أيديولوجية. والفن هو تعميم معرفي للحياة، ولكنه ليس تفكيراً نظرياً. ص 255

ويبدو أن تجاوز الإحراجية المذكورة لن يكون ممكناً إلا إذا أوضحنا أن الأيدولوجيا لا تقتصر على التفكير النظري، بل لها جانب آخر، وهذا الجانب بالذات هو مصدر مضمون الفن. ويقترب بعض منظري الفن عندنا اقتراباً مباشراً من الحل الصحيح، وهم يدقون الآن الباب الذي ينبغي الدخول منه. ص 255

يقول دوبرولوف بهذا الصدد: «مهما تنوعت أعمال الفنان الموهوب، يمكن دائماً أن نجد فيها شيئاً ما عاماً يسمها جميعها بميسمه، ويميزها من أعمال الكتاب الآخرين. ومن المتواضع عليه تسمية هذا الشيء بلغة الفن التقنية نظرة الفنان التأملية إلى العالم. ونحن إذا ما حاولنا ترجمة هذه النظرة التأملية إلى محاكمات منطقية محددة، والتعبير عنها في معادلات تجريدية ذهبت محاولتنا أدراج الرياح. فأمثال هذه التجريدات لا توجد عادة في وعي الفنان؛ بل لا يندر أن يعبر الفنان في محاكماته التجريدية عن مفاهيم تناقض تناقضاً صارخاً ما يعبر عنه في إبداعه الفني،

مفاهيم يعتنقها عن إيمان أو يكتسبها بوساطة أقيسة منطقية خاطئة مصوغة على عجل، ولا تمس إلا الجانب الخارجي البحث. أما نظرته الخاصة إلى العالم التي هي مفتاح توصيف موهبته فينبغي أن نبحت عنها في الصور الحية التي ينشئها. ص 256 ونحن إذ نميز نظرة الناس «التأملية» إلى العالم من نظراتهم الأيديولوجية، وأذواقهم الجمالية يجب ألا نخلط بينها وبين «نشاطهم النفسي» و«سيكولوجيتهم» (نفسيتهم). ص 268

إن المعرفة الأيديولوجية المباشرة للحياة تنصف دائماً بمثل هذه الخصائص، وهي دائماً تنطوي على تفسير، ومن ثم على تأكيد أو نفي فكري - انفعالي لطابعية الحياة الاجتماعية. ص 278

... إن جميع أنواع الوعي الاجتماعي، ما عدا الفن، تعي ظواهر حياة المجتمع، وحياة الطبيعة ضمن خواصها الجنسية والنوعية مجردة عن صفاتها الفردية. فهذه الأنواع لا تتناول طابعيات الحياة التي يتداخل فيها العام والفرد في كل واحد، ولا تتخذ من هذه الوحدة موضوعاً أساسياً لها، بل هي تتعامل مع «العام» لا مع «الطابعي». ولذلك نجد أن جميع هذه الأنواع تفكر في الحياة وتعبّر عن نتائج هذا التفكير بالمفاهيم. ص 285

### موضوع الفن:

يرى المؤلف أن اختيار الموضوع في الفن لا يحدده الميل العام لدى الناس نحو المعرفة، بل تحدده اهتماماتهم واجتهاداتهم وأمزجتهم الأيديولوجية، على الرغم من أنهم لا يدخلون هذا الأمر في حسابهم عادة. ومن هنا تبرز التنظيمة (بالروسية زاكونوميرنست) التي تتلخص في أن الموضوع الرئيسي في الفن هو، قبل كل شيء، الناس أنفسهم ضمن علاقاتهم الاجتماعية بجانبها المادي والروحي. إنه كل ما تولده في حياة الناس، وفي أفعالهم، وأفكارهم، ومعايشتهم، ونمط معيشتهم اليومية، والظروف المحيطة بهم: علاقاتهم الإنتاجية، والاقتصادية، والحقوقية، والسياسية، والخصوصية القومية - التاريخية التي تنسم بها هذه العلاقات. ص 288

وتقوم الصلات الواقعية الحقيقية التي تربط حياة الطبيعة بحياة الناس الاجتماعية في أن الطبيعة هي الوسط الطبيعي الذي تنشأ فيه علاقات الناس الاجتماعية

وتتطور... فالطبيعة نفسها تحدد جزئياً بخواصها خواص الحياة الاجتماعية... وبهذا تحمل الطبيعة عادة في طابعيتها الخاصة ميسم طابعية (بالروسية كاراتيرنست) حياة الناس الاجتماعية. ص 296

لذا فإن الطابعية الجغرافية لبقعة ما، عندما يتناولها النشاط الإنساني وينتشر تأثيره فيها بمختلف تجلياته، تكتسب بهذا، ضمن حدودها الخاصة، طابعية قومية - اجتماعية - تاريخية محددة. ويمكن للطبيعة في طابعيتها هذه أن تغدو موضوعاً لاهتمامات الناس الأيديولوجية وأن تغدو من ثم موضوعاً للفن. ص 298

### معرفة الحياة جمالاً والأذواق الجمالية:

كان قدماء اليونان الذين سماهم ماركس بحق «أطفال...» البشرية «...الأسوياء» كانوا «أسوياء» أكثر مما كانوا في التجليات الجمالية لحياتهم الاجتماعية، التجليات التي انعكست من ثم في فنهم. وهذا «السواء» الجمالي لم يكن صفة ما فطرية، بيولوجية، بل كان مشروطاً قبل كل شيء بديموقراطية الحياة السياسية في المدن اليونانية القديمة، هذه الحياة التي بلغت مستوى عالياً من التطور على الرغم من أن أساسها الاقتصادي كان قائماً على العلاقات الرقبة. لهذا السبب بالذات اشتهر الإغريق في العالم أجمع بأنهم كانوا لا يتخوفون من فهم الجمال الطبيعي المعافى الذي يتمتع به الجسم البشري بخصوصيته الأثنية والاجتماعية، ولا يسترون هذا الجمال أو يشوهونه، بل إنهم على العكس من ذلك كانوا يعرفون كيف يقدرونه حق قدره، و(يتملونه)، ويرتقون به نحو الكمال باتباع أسلوب صحي في المعيشة، وممارسة التمارين البدنية وإقامة المباريات الرياضية. ص 198

### طريقتان في حل مسألة الفن

نختتم قراءتنا لهذا الكتاب بما بدأ به، بمسألة تأثير جدال المفكرين والأدباء والمهتمين بالفن منذ قرون، ألا وهي طريقة حل مسألة الفن، وكما هو معلوم توجد طريقتان في حل مسألة الفن، يقول الكاتب: «مرّ خمسون عاماً ونيف (هكذا جاء في الترجمة والأدق: أكثر من نصف قرن) منذ أن لفت بليخانوف الانتباه في مقالته «الفن والحياة الاجتماعية» إلى أن مسألة العلاقات بين الفن والحياة الاجتماعية «كانت وما تزال منذ زمن بعيد موضع نقاش فكري حاد، وإن هذه المسألة كانت وما تزال تحل

بأسلوبين على طرفي نقيض (غ.ف. بليخانوف - المؤلفات. المجلد الرابع عشر - موسكو 1924 - ص 120) ص 3/5

يستعمل بليخانوف للدلالة على هاتين النظريتين المختلفتين التعابير التي كانت دارجة في النقد الروسي في ستينيات القرن التاسع عشر. فيسمي إحدهما «نظرية الفن للفن»، وتذهب هذه النظرية إلى أنّ هدف الفن هو الفن نفسه. ويسمي النظرية الأخرى «النظرية النفعية إلى الفن»، وهي تذهب إلى أنّ الفن «يجب أن يساعد على تطور الوعي الإنساني وتحسين النظام الاجتماعي». (المصدر السابق - ص 120) ص 6 إن جوهر الجدل لم يكن في الاعتراف بـ «بحوث» (بالروسية تشيستاتا) الفن أو على العكس بـ «نفعيته». فكل هذه التعابير كانت مجرد «مفارقات» برزت في غمرة الجدل الناشب بين ممثلي معسكرات اجتماعية مختلفة. فجوهر الجدل كان يكمن في أنّ بعضهم كان يعمل على تأكيد صلة الفن بالحياة الاجتماعية، واضطلاعه بتحقيق مهام اجتماعية في ظروف قومية - تاريخية معينة. بينما يسعى آخرون بشكل أو بآخر إلى بتر الصلات التي تربط بين الفن وحياة المجتمع، وإلى تجريد الفن من توجهه الاجتماعي، ويعتمدون في سبيل هذا، إلى إطلاق مهامه، وجره إلى نطاق متوهم «المبادئ خالدة» ما. وكان هؤلاء وأولئك علي استعداد للتحدث عن «الحق» في الفن، وعن «الخير» الذي يجلبه، وعن «جمال» الأعمال الفنية... الخ ولكن بعضهم كان ينظر إلى جميع صفات الفن وإنجازاته على أنها تجل لوظيفته الاجتماعية، ويعدها الآخرون تجلياً لشيء ما مطلق يسمو على حياة المجتمع ولا يتعلق بها.

وهذا ما كان يعده الآخرون «بحوث» الفن، وأهميته النابعة من ذاته. ص 10 والمبادئ التي تحوز الآن أعظم نجاح في أوساط منظري الأدب البرجوازي هي مبادئ الشكلانية، والنفسانية المجردة (وعلى الأخص «التحليل النفسي»)... وهم يجرون الفن إلى مجال الأذواق الجمالية والمعايشات الذاتية التي يولدها نشاط العضوية البشرية.

فالشكلايون ينصرفون إلى دراسة شكل الأعمال الفنية في خصوصيته الجمالية، ويهملون عن عمد واقع أنّ الشكل الجمالي في الفن تعبيرى دائماً، وأنّ ما يعبر عنه ليس سوى أفكار الفنان ومشاعره، وأنّ هذه الأفكار والمشاعر لا يمكن أن يولدها ويثيرها سوى الواقع الفعلي.

وينهكم «المحللون النفسيون» في البحث عن مختلف أنواع التدايعات والميول المبهمة التي تنشأ في «لاوعي» الفنان وتعبّر عن نفسها في إبداعه، ولأسيما تلك التدايعات التي تثيرها المعايشات الجنسية. وهم يهملون عن عمد واقع أنّ أهمية مختلف أنواع التدايعات المبهمة، هي دائماً أهمية فردية فقط، في حين أنّ مهمة الفن ليست سوى الكشف في موضوع الفن نفسه، وفي وعي الفنان لهذا الموضوع عن شيء ما عام وجوهري من خلال الشيء الفردي. ص 11-12

ينسى واضعو هذه النظريات الذين يؤكدون كل التأكيد غريزية الإبداع الفني وعفويته ولا معقوليته، ينسون حقيقة أنّ كل ما يجسده الفنان في أعماله إنما يكون موجوداً قبلاً خارج هذه الأعمال: في عالم العلاقات الإنسانية الواقعية، وفي العالم الداخلي للفنان نفسه وللناس الآخرين، وفي الطبيعة، أو باختصار أنّ كل هذا يكون موجوداً قبلاً في الحياة، ومن ثم يعاد خلقه في العمل الفني. ص 13

ولكن الحياة هي دائماً مزيج معقد ومتداخل من صفات وجوانب وتفاعلات ونزعات متنوعة جداً، حيث يرتبط العام بالخاصي، والنظيمي (الروسمية زاكونوميرني) بالعرضي ارتباطاً وثيقاً ومباشراً، ولو أنّ الفنان اتقاد لدوافعه الإبداعية العفوية وصور في عمله كل ما يعتل في نفسه في اللحظة الزاهنة، وكل ما أتيح له سماعه ورؤيته وابتلاؤه، لجاء عمله مزيجاً تجريبياً (أمبريقياً) من مواضيع متباينة جداً من حيث طبيعتها وأهميتها، مما يفقده وحدته الداخلية وإطراده وتمايمته الخارجية. ص 13

بينما نجد أنّ الأعمال الفنية التي يعترف بها المجتمع، على العكس من ذلك، تتصف دائماً بدرجة عالية من التماسك الداخلي والاكتمال، ولا يمكن بلوغ ذلك إلا عن طريق المقارنة بين خصائص الحياة المتغيرة متعددة الوجوه، والموازنة بين ظواهرها وعلاقاتها، والاختيار منها والمزج بينها ومعالجتها معالجة تحويلية إبداعية وتجسيدية. ولا يستطيع القيام بهذا الاختيار والمزج والمعالجة والتجسيد سوى فكر الفنان الإبداعي وعقله الخلاق. ص 14

#### ملاحظات عامة:

سنوقف قليلاً عند بعض المفردات التي وضعنا تحتها خطأً، في النص أعلاه، والواردة في أماكن كثيرة في الكتاب، والتي اجتهد المترجم لوضعها، وإضافتها إلى اللغة العربية، لنناقش النجاح والتوفيق الذي حققه، ومدى تأصل اجتهاده، وخياراته في اللغة العربية...



\* استخدم المترجم مفردة (نظمي، وتصريفاتها: نظمية، تنظيمية، نظم)، كمقابل لكلمة (زاكونوميرنست، زاكونوميرني) الروسية المشتقة من كلمة زاكون (قانون) والتي يقابلها بالعربية (طبيعية، شرعية، قانونية)، فجاء في النص:

أسباب تنظيمية عامة - يرتبط العام بالشخصي، والتنظيمي بالعرضي - الفن يعكس خصائص الواقع ونظائمه العامة - نظائمه الموعية - الإيقاع والتناظر والأنسجام كمظاهر لعنصر تنظيمي و«غائي» في الأشياء - أليس هناك أذواق جمالية اجتماعية تظهر تنظيمياً في شروط تاريخية معينة...

عند البحث في قواميس اللغة العربية عن معنى كلمة: تنظيمي، ونظمية... نجد:

المحيط: النَّظِيمَةُ: مَدَّ النَّظِيمُ - من الحبل: إحدى طرائقه ج نَظَائِمُ.

نَظِيمٌ - [ن ظ م] - (صِبْغَةُ فِعِيل). 1. «كَلَامٌ نَظِيمٌ»: أي مَنْظُومٌ شِعْراً. 2. «عَقْدُ نَظِيمٍ» مَنْظُومٌ.

الغني: النَّظَامِيُّ: ما يخضع لمجموعة قواعد محدَّدة أي لنظام؛ لدى هذه الدولة جيشٌ نظاميٌّ.

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sak لا توجد نتائج بحث

النظمي: لا توجد نتائج بحث

نظام: لا توجد نتائج بحث

النظمية: لا توجد نتائج بحث

إن استخدام كلمة قانون، وتصريفها إلى قنونة، ومقنون، أكثر شيوعاً واقترباً من المعنى، من استخدام كلمة تنظيمي، ونظمية؛ فضلاً على أنني لم أطلع على أي نص مترجم قبل هذا النص أو بعده جرى فيه استخدام كلمات: نظمية وتنظيمي ونظام، مما يدل على أن الكلمة المقترحة لم تجد رواجاً لها.

\* واستخدم المترجم كلمة طابعية مقابل لكلمة (كاراكترنست) من (كاراكتر) الروسية التي يقابلها (طبع، طابع في اللغة العربية)، فجاء في النص: طابعية الحياة الاجتماعية - نموذجته للطابعي - وتدخل المترجم معللاً في الهامش سبب استخدامه لهذه المفردة، فكتب يقول: وأفضل تسمية يمكن أن نطلقها على الخاصة الجوهرية للحياة الاجتماعية، الخاصة التي تتجلى بفعالية تقل أو تزيد في هذه أو تلك من الصفات الفردية هي الطابعية الاجتماعية؛ مبيناً أن: طابعية مصدر صناعي مشتق من كلمة طابع (كاراكتر)، ويقابل كلمة (كاراكتر) أكثر من كلمة في العربية تبعاً للمعنى الذي يفرضه سياق الكلام، وأعتقد أن المترجم كان موفقاً في هذا الاشتقاق. علماً بأننا لم نعرش على نتيجة عند البحث عن كلمة طابعية في قواميس اللغة العربية.

\* كما استخدم المترجم كلمة الصميمة مقابل كلمة (سوبستفنا) الروسية: (معالجة القضايا الجمالية الصميمة - تحدد قيمة العمل الفني الجمالية الصميمة)

عند البحث عن معنى كلمة (سوبستفنا) في القاموس (روسي - عربي) نجد ترجمة حرفية لها على النحو التالي: بالذات، في الحقيقة. علماً بأن كلمة (سوبستفينست) الروسية تعني ملكية في اللغة العربية، وعند البحث عن الصميمة في القواميس العربية نجد: (المحيط): الصميم: المحض الخالص من كل شيء خيراً كان أم شراً [للمفرد والمثنى والجمع]. - من القلب: وسطه. - من البرد والحر: أشده؛ جاء في صميم الصيف القانظ. - من العضو: عظمه الذي به قوامه/ أحببته من صميم القلب/ أصابه في الصميم/ عالج صميم الموضوع.

أرى أنه كان من الأفضل استخدام كلمة المحض، المحضة بدلاً من الصميم، والصميمة، وربما ستثبت الأيام أن المترجم كان موفقاً في ابتداعه لهذه المفردة، وكل مفردة جديدة تسبب بعض التشعيرية عند قراءتها أو سماعها لأول مرة.

\* وعوضاً عن استخدام المترجم كلمة النواظم، كمقابل لكلمة (نورمي) الروسية: (إن جميع هذه النواظم والنظريات - المبادئ الأخلاقية والنواظم الحقوقية)؛ فقد كان من الأجدى، في رأينا استخدام كلمة القواعد، علماً بأن كلمة النواظم في لغة الهندسة تعني الخط العمودي على مستقيم أو على مستوى.

\* كما استوفقتني كلمة الإحراجية، التي استخدمها المترجم كمقابل لكلمة (ديليما) الروسية: (تتبقى الإحراجية المنطقية)، وأحبذ استخدام كلمة معضلة بدلاً عنها. علماً بأننا لن نجد في القواميس العربية معنى لكلمة الإحراجية، والحرَج: (في المحيط): الغابة الملتفة الأشجار؛ حَرَجَ يَكْرُمُ لم يدخله بشر. - من النوق: الضامة البطن. - الناقة المكتنزة السمينة. - الضيق الشديد (فَلَا يَكُنْ فِي صَدْرِكَ حَرَجٌ مِنْهُ) / لا حَرَجَ، أي لا مانع/ لا حَرَجَ عليك، أي لا اعتراض. - الإثم (لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرَجٌ) / حدث عن الأمر ولا حرج، أي لا بأس عليك.

\* ومن الكلمات التي اجتهد المترجم في إدخالها إلى النص وإلى اللغة العربية، والتي تستدعي التأمل، وتجعل القارئ يتعثر بها كلمة (بحوتة) من بحث: «بحوتة» الفن، كمقابل لكلمة (تشيستاتا) الروسية، أي الصفاء، النقاء، الطهارة، النظافة. ولعل استخدام تعبير الفن للفن، أو الفن البحث من أجل الفن، أخف على المتلقي من كلمة (بحوتة).

\* ومن الكلمات الشائعة المستخدمة في النص: (لا يزال، وبواسطة، وقدرة، وهناك، والمتواضع عليه): (قدرة الفنان على تمييز النموذجي)، (لا يزال المصدر الأساسي الموضوعي للرضا العميق)، (التفكير بتصورات معمة وبواسطة المفاهيم)، (أليس هناك أذواق جمالية اجتماعية تظهر نظيمياً في شروط تاريخية معينة)، (ومن المتواضع عليه تسمية هذا الشيء...)؛ ونزعم أنه كان من الأفضل استخدام الكلمات التالية بدلاً عنها على التوالي: (ما يزال، ومقدرة، وبواسطة، ويوجد، والمتعارف عليه) علماً بأن معنى كلمة الوساطة في قاموس (المحيط): هو: الواسطة: مذ واسطة - ما يتوصل به إلى الشيء؛ حصل التاجر على قرض بواسطة مدير البنك. - الجوهره التي في وسط القلادة وهي أجودها؛ كما أن الشيخ الغلايني اسخدم في كتابه كلمة (بواسطة) مراراً في كتابه النفيس (جامع الدروس العربية) ولم يستخدم (بواسطة)، وهذا يدل على سلامة استخدام هذه الكلمة من وجهة نظرنا...

\* مع التقدير للجهد الجاد، وللجراحة في ابتكار المترجم لمصطلحات ومفردات جديدة، سعى لإضافتها إلى المفردات العربية، نجد كم هو مفيد أن يجري نقاش بين المترجم والمختصين اللغويين قبل تبني أي مفردة جديدة وكم نحن بأمرس الحاجة إلى وجود مؤسسات للترجمة، تضم أزواج المترجمين فضلاً عن اللغويين، ووجود هيئة أو مؤسسة مشتركة بين جمعية الترجمة ومجمع اللغة العربية مهمتها اعتماد مفردات ومصطلحات مقابلة للمفردات والمصطلحات الجديدة في اللغات الأجنبية، وتأسيس بنك معلومات يوضع في شبكة الأنترنت الدولية في خدمة جميع المترجمين والمهتمين، والإجابة عن استفسارات المهتمين والمترجمين. ونأمل أن تبادر الجمعية الدولية للمترجمين العرب (واتا WATA)، واتحاد المترجمين العرب بالتصدي لهذه المهمة الهامة.

\* لقد كان مفيداً لو قام المترجم، في الهوامش، بإبداء رأيه في بعض الأفكار التي قد لا يتطابق رأيه حولها مع رأي الكاتب. ومنها على سبيل المثال الأفكار التي تمتاز من وجهة نظرنا بضييق الأفق، مثل القول بـ«أن» المثل العليا الجمالية، شأنها شأن «الأذواق الجمالية» يمكن أن تكون «حقيقية» أو «باطلة». والمثل العليا الحقيقية تخص «القوى الاجتماعية التقدمية» (ستولوفيتش)، أما «الباطلة» فتخص، بالطبع، القوى الاجتماعية الرجعية. هذه الأفكار التي تثير سؤالاً حول الصور الجمالية عند بوشكين، أو المتنبي، وغيرهما من المبدعين هل هي تخص طبقة اجتماعية دون أخرى... كما كان مفيداً أن يقدم المترجم نظرة نقدية لظاهرة عبادة الفرد، والشخصنة، ومنعكساتها

السلبية على الفن وجمالية الروح والإنسان في تلك البلدان؛ عند الحديث المسهب في الكتاب عن محاسن الديموقراطيات الاشتراكية التي كانت سائدة في بلدان أوروبا الشرقية ص 200-201

يذكرني بعض النقاد الذين يركزون الأضواء على بعض الهفوات، فقط، كالهفوة التي وقع فيها المترجم بترجمته نصف قرن (بولفيكا) إلى خمسين عاماً ونيف، أو سقوط بعض الجمل سهواً من النص، أو الاختلاف في وضع معاني بعض المفردات، متجاهلين الجهد الكبير الذي يبذله المترجم لإنجاز عمله الشاق والمضني، بالغربان الذين يتجمعون على بقايا فريسة الأسد، ولا يرون فيها إلا العظام المهشمة. وعلى الرغم من عدم موافقتنا المطلقة على جميع المفردات التي قدمها المترجم، ومع التنويه إلى أن بعض المفردات والمصطلحات الغريبة تقف عشرة أمام القارئ وتشوش فهمه لجوهر الأفكار المطروحة، فإننا نجد لزماً علينا التنويه إلى أن الأستاذ عدنان جاموس هو من أدق، وأقدر المترجمين من اللغة الروسية إلى العربية، تشهد بذلك الأعمال الغنية والتنوعية والهامية التي قام بترجمتها، ويسجل في صالحه جرأة اشتقاق وإبتكار المفردات الجديدة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

### المترجم:

مترجم الكتاب الأديب الأستاذ عدنان جاموس خريج كلية الآداب في جامعة لومونوسوف بموسكو، يحمل شهادة الماجستير في «فقه اللغة الروسية وآدابها». عمل مدرساً للغة الروسية في ثانويات دمشق، ثم مترجماً في المؤسسة العامة لسد الفرات في مدينة «الثورة»، ثم عين مديراً لمكتب الترجمة في المؤسسة المذكورة التابعة لوزارة الري. وعمل عضواً في هيئة تحرير مجلة «الآداب الأجنبية». وهو الآن مقرر جمعية الترجمة في اتحاد الكتاب العرب.

امتاز الأستاذ عدنان جاموس باختياره الكتب والمواضيع الجادة والمهادفة، ليرجمها بدقة، وحرافية عالية عن اللغة الروسية، فكانت أولى ترجماته المشتركة المنشورة في دمشق عام 1968 كتاب «المادية الديالكتيكية»، ثم ترجم ونشر أكثر من عشرة كتب... فضلاً عن نصوص مترجمة عديدة منشورة في الصحف والمجلات في مجال: المقالة والقصة، والشعر، والمسرح. وهو عاكف الآن على ترجمة أوراق دوستيفسكي الأخيرة، ويرفض جميع اقتراحات التكريم التي تعرض عليه قبل إنجاز هذا العمل الهام.

وتأتي ترجمته لكتاب «الجمالي والفني» لغينادي بوسيلوف في إطار ترجماته الجديدة التي ينشد من ورائها إطلاع أبناء شعبه على أهم ما أنتجه الفكر الإنساني، علّ ذلك يساهم في وضعه على سكة التقدم والحضارة... ولقد لفتني أن هذا الكتاب ناقش أفكاراً عاجلها المفكرون الأوروبيون في القرن التاسع عشر، ونشر في موسكو في ستينات القرن العشرين، في الوقت الذي نشرته وزارة الثقافة بدمشق مشكورة على مشارف القرن الواحد والعشرين، ولعل مواضعه الهامة، والمفيدة تبين البون الشاسع الذي يفصل مكتبتنا العربية عن مكتبات العالم وفكره... ويقع الكتاب في أكثر من أربعمئة صفحة من القطع الكبير، وهو كتاب هام وشامل. ■





مراجعة:  
حصّة منيف

ARCHIVE

جونتر جراس هو أشهر الأدباء الألمان المهاجرين والحائز على جائزة نوبل للأدب للعام 1999، ولكن ما علاقته بتقشير البصل؟؟  
هل احترف الطبخ أيضاً إلى جانب احترافه الكتابة الأدبية والرسم والنحت كما هو معروف عنه؟

«تقشير البصل» هو في الواقع عنوان سيرته الذاتية التي صدرت في العام الماضي، وأثارت حينها ضجة كبيرة وجدلاً بين من هاجم جراس هجوماً مقذعاً نظراً لاعترافه في هذه السيرة بأنه خدم كجندي مدفعية في الجيش النازي، وبين من دافعوا عنه باعتبار دوره هذا كان هامشياً جداً. أما استخدامه تعبير «تقشير البصل» كعنوان لسيرته فقد كان كناية عن محاولته نزع طبقات جلده طبقة بعد طبقة للوصول إلى لب الحقيقة في داخله.

يبلغ جونتر جراس هذا العام الثمانين من عمره، وستجري احتفالات في أنحاء مختلفة من ألمانيا بهذه المناسبة. أما سيرته الذاتية هذه فهي لا تتناول مجمل مراحل حياته بل الفترة منذ طفولته في مدينة «دانزيج» الواقعة على الحدود الألمانية -

البولندية وحتى عام 1959. في هذا العام صدرت رواية «طبل الصفيح» التي رفعت جونتير جراس إلى قمة الشهرة فجأة، ونال عليها جائزة نوبل للآداب بعد مرور أربعين عاماً على صدورها.

ترجمت سيرة حياة جراس إلى اللغة الإنجليزية مؤخراً، وبذلك تجدد النقاش والجدل حولها. ومن ينتقدونه لا يتحدثون فقط عن حقيقة خدمته في الجيش النازي؛ بل كذلك عن إخفائه هذه الحقيقة لما يزيد عن خمسين عاماً، أما المدافعون عنه فهم يمتدحون صراحته وصدقه؛ خصوصاً وأن فترة خدمته في الجيش النازي اقتصر على أشهر قليلة، حين كان مجرد فتى صغير في السابعة عشرة من عمره، وتمت في الفترة الأخيرة من الحرب، في الوقت الذي كان فيه الجيش الألماني يتداعى وينهار.

كما يعلن هؤلاء أن جراس تناول سنوات الحكم النازي مشرحاً كل دمويته ولا إنسانيته والدمار الذي أحدثته حروبه في جميع الكتابات التي صدرت له قبل أن ينشر سيرته الذاتية. ولذا فإنه نقل الصورة، في رأيهم، بكل بشاعتها قبل أن يكشف عن دور له فيها.

تختلط الحقيقة بالخيال في سيرة جونتير جراس كما أوردها في «تقشير البصل». فهو يتنقل بين رواية الأحداث بصيغة المتكلم إلى روايتها بصيغة الغائب وكأنه مجرد شخصية متخيلة في قصة تتدفق وهو يروي أحداثاً يرتاب هو نفسه في دقائقها؛ حوادث شاهدها شخصياً أثناء الحرب، ثم ما يلبث أن يشكك فيها إن كان قد رآها حقيقة أم أن خياله رسمها له.

يقول «وليم جرايمز William grimes» في استعراضه للكتاب في ملحق صحيفة نيويورك تايمز لمراجعة آخر الإصدارات: «إن جونتير جراس كان لا يجيد ركوب الدراجة العادية، وربما كان هذا ما أنقذ حياته. ففي المرحلة الأخيرة من الحرب في عام 1945 كان ذلك الجندي اليافع البالغ السابعة عشرة من عمره، واسمه جونتير جراس يجثم مرتعداً من الرعب في قبو بألمانيا الشرقية. وبينما كان القتال يجري من بيت لبيت في القرية، صدرت الأوامر لفصيله بأن يمتطي كل منهم إحدى الدراجات المعلقة في السقف وينطلق في محاولة للنجاة بحياته. غير أن جراس لم يكن يتقن ركوب الدراجة، ولذا بقي في مخبئه على أن يغطي هروب

رفاقه، ولكنه ما لبث أن أخذ يرقبهم وهم يتساقطون أمام المدفعية الروسية التي حولتهم إلى كومة من الجثث المرتعشة.

يتساءل جرايمز فيما إن كان ما رآه جراس حقيقة؟ وهو يجب بكلمات جراس نفسه في سيرته إذ يقول: «غير أن هذا الوصف للمذبحة إنما هو صورة مسرحية تخيلتها فيما بعد لأنني غادرت نافذة القبو قبل بدء إطلاق النار القاتل، ولم أر شيئاً ولم أكن أريد أن أرى شيئاً».

«تقشير البصل»، كما يقول جرايمز، عمل باهر، وإن كان يثير الغيظ أحياناً. فهو يعجّ في الآن ذاته بالنقد الذاتي، وبالمراوغة الضبابية وإعادة نظر خجولة في ماضٍ يصّر جراس على أنه يدور في مخيلته على صورة موكب من الصور الخيالية والقصص التي تقدم نفسها طالبة معالجتها.

حقيقة واحدة تبدو مؤكدة في رأي جرايمز وهي أن جراس خدم كمدفعي في سلاح المدرعات للجيش النازي. والكشف عن هذا الأمر أحدث صدمة وغضباً في بلاده نظراً لأن جراس جعل من نفسه ضميراً لألمانيا في فترة ما بعد الحرب، والناطق الملاح الذي كشف عن الحقائق الكريهة حول الحقبة النازية، ولكن هذا الناطق نفسه أخفى ماضيه. ويضيف أنه، بترجمة هذه المذكرات إلى الإنجليزية، أصبح بإمكان قرائها أن يحكموا بأنفسهم على هذه القضية وعلى مختلف سمات حياة جراس، لا بصورة مجتزأة، كما أثّرت، بل كما ترد في سياق سيرته، وكما أوردها وهو يقشّر طبقات بصلته بنفسه طبقة بعد طبقة. وفي الواقع فلإن جراس يعتف نفسه تعنيفاً مفراطاً نظراً لإيمانه غير العاقل حينذاك بهتلر وبالحزب النازي. ويتساءل جرايمز فيما إن كان يمكن لطفل في ظل ألمانيا النازية أن يكون غير ذلك. جراس نفسه كان طفلاً متمرداً مشاغباً لا يظهر الكثير من الاكتراث لأي ضرب من ضروب النشاط المنظم، سواء في الانتظام في المدرسة (حيث طرد منها مرتين بسبب اصطدامه مع المعلمين) أو في منظمات الشبيبة الهتلرية.

ويضيف: إن انضمامه للجيش كان في الواقع بدافع الهروب من حياته الرثة في بيته، ومن والديه اللذين كانا يديران حانوتاً يوشك على الإفلاس.



بعد أن يوقع جراس على نفسه العقوبة القاسية ينزلق من جديد في أسلوبه المفضل الذي يقوم على الغموض في سرد مغامراته أثناء فترة الحرب؛ هذا الأمر ربما كان قد حدث، وربما لم يحدث.

فتجارب جراس في القتال، كما تسردها سيرته، هي عبارة عن سلسلة كابوسية من الانطباعات الذهنية غير المترابطة.. وحين يدنو جراس من المعركة الأولى التي يخوضها، يشهد أجساد الجنود الألمان وهي تتدلى من جذوع الأشجار وقد أعدمهم ضباطهم وعلقوا على جثثهم الرقع الكرتونية التي تصفهم بالمخربين والجبناء، غير أن مساحة من الكوميديا توشى الفصول التي تصور الحرب؛ حيث تصيبه شظية في فخذه وكنته، فيعتقد أنه أصيب بجرح قاتل وأن الدم أخذ يبلل سرواله.

إلا أنه يكتشف أن ما يسيل هو مربي الفاكهة من «المرطبان» الذي يحمله في المحفظة التي تتدلى عند جانبه.

الفصول التي تصور الفترة الوجيزة، وإن كانت حارقة، للتجارب التي مرّ بها أثناء الحرب واحتجازه في معسكر أميركي للأسرى تقدم، في رأي جرايمز، أغنى الفصول في الكتاب، ولا يضاهاها هذه الفصول إلا تلك التي تصور أيام طفولته في داتزيج. أما الفصول التالية التي تصور حياة التجوال التي عاشها فيما بعد؛ حيث عمل في مهن عديدة منها عامل منجم، وبناء للحجارة، وشاعراً، فهي تعطينا ملمحاً عن تكون حساسيته الروائية وهي تأخذ في التكون شيئاً فشيئاً..

بل إن ملامح تشكّله كروائي تبدأ منذ فترة مبكرة من حياته حين كان ما يزال في العاشرة من عمره، وهو يصعد ويهبط أدراج بنايات داتزيج محاولاً تحصيل ما تجتمع من ديون الحاجيات التي ابتاعها سكان تلك البنايات من حانوت أبيه. فمن خلال ذلك بدأ يجمع الصور الذهنية التي ستكون منه روائياً، وستغدّي صفحات قصصه المستقبلية. وهو يقول: «لقد تعلمت باستخدام حواس الشم والسمع والبصر، وبخوض التجارب». ويضيف بأنه استوعب ملامح حياة الفقر والقلق الذي تعيش في ظلّه عائلات الطبقة العاملة، وغرور موظفي الحكومة وعنفهم، أولئك الذين يرفضون دفع ما يستحقّ عليهم من فواتير، ويعتبرون ذلك حقاً مكتسباً لهم.

يقول جراس: «إن للبصلة جلوداً عديداً وفيرة. فإن قشّرتها فهي تجدد نفسها. أما حين تقطّعها فهي تدفع الدموع لتندفق من عينيك. بالتقشير وحده تعبّر البصلة عن الحقيقة.. وما حدث لي قبل انتهاء أيام طفولتي يدقّ على البوابة بحقائق تلحّ عليّ لكي تقال وتمضي إلى أبعد وأسوأ مما تدعو إليه الرغبة، وتدفع بي للتعبير عنها بهذا السبيل مرة، وذلك السبيل مرة أخرى، والنتيجة هي قصص مطوّلة».

أما «سيباستيان فوكس» (Sebastian Faulks) فهو ينقل عن سيرة جراس في استعراضه كتاب «تقشير البصل» في مقال بصحيفة التايمز اللندنية قوله: «إن الجهل الذي أدّعيه (كمطّوع مراهق) يجب ألا يخفي عن عيني حقيقة أنني انتظمت في صفوف نظام خطط ونظم وارتكب جرائم إفناء الملايين من بني البشر».

وحتى لو لم أتهم بالتواطؤ الفعلي فإنه يبقى لديّ حتى اليوم بقايا مما يوصف عامة بالمسؤولية المشتركة، وهو أمر سابقى أعيش معه لبقية أيام حياتي».

ويضيف فوكس قائلاً: «غير أن هذه السيرة المكتوبة بحرفيّة عالية هي في واقع الأمر مذكرات تستهدف الوصول إلى النسيان. وأفضل مقاطعها إنما تصور كابوساً بتفاصيل آسرة. ولكن الكاتب يبدو في أحيان أخرى وكأنه عاجز عن أن يتذكر، وبذلك فهو يهزّ كتفيه تعبيراً عن عدم الاكتراث ويمضي في سبيله».

ولد جونتر جراس في مدينة «دانزيج» في عام 1927 من أبوين أوروبيين شرقيين. فهو ليس بولندياً خالصاً ولا ألمانياً خالصاً. كان أبوه يملك حانوتاً في أحد الأحياء، وكان يرسل ابنه بعد ظهيرة كل يوم جمعة ليجاهد من أجل تحصيل مدفوعات من مشترين يبتاعون حاجياتهم ديناً من حانوت أبيه. أما البيت الذي تربّى فيه فكان عبارة عن شقة ضيقة غير صحية (بحيث كان يخرجه أن يدعو أصدقاءه إلى بيته). وقد طوّر ذاقتّه الفنية بتجميع نسخ عن لوحات كبيرة كانت توزع مع علب السجائر. وعلى الرغم من أنه أظهر القليل من الجدارة في تحصيله المدرسي إلا أنه كان شغوفاً بالقراءة التي أشبعها من المجلدات التي كانت والدته تستعيرها من نادي الكتاب في البلدة.

ولكن لماذا اختار جراس هذا العنوان الغريب لسيرته؟

يقول فوكس: إنه إنما يومئ بهذا العنوان لقبو البصل (وهو قبو صوره الكاتب من قبل في روايته «طبل الصفيح» والذي كان يذهب إليه الناس ليدرفوا الدموع في الماضي). فرغبة منه في الهروب من جو مسكن أبويه القذر، وبفعل الدعاية التي تبثها الأفلام الإخبارية القصيرة التي كانت تعرض في دور السينما قبل عرض الأفلام، ونظراً لإحساسه بأن بلاده تتعرض لهجوم من قبل تحالف غير طبيعي. كل هذه الأسباب قد تكون مقبولة، وقد تكون سيئة، وإن كان يمكننا القول بأنه لا توجد دائماً أسباب منطقية تكمن وراء تصرف الشبان أو عدم تصرفهم. وجراس كمراهق كان يؤمن بالنازية، وقد انزلق كمراهق من المنظمات المدرسية التي نظمها النازية ومن الإعجاب بالهزة العسكرية (وأحد الأسباب هو أن الفتيات يعجبن بهذه الهزة)، انزلق من ذلك إلى التطوع في صفوف الجيش. ولكنه كجندي لم يظهر فعالية واضحة، وإن كانت تجربته هذه قد مكنته فيما بعد من رسم صورة ارتجائية رائعة حول انهيار الجبهة الألمانية الشرقية وتراجع الجيش النازي والمدن المدمرة، وحول شعب ألماني أخذت ثقته تتداعي شيئاً فشيئاً، وبدأ يدرك الواقع المر الذي يواجهه.

يقول سيباستيان فوكس في مقاله: إنه من خلال الترجمة الإنجليزية المتميزة لهذه السيرة يبرز جراس كإنسان يثير الإعجاب بنزغته الخاصة للتمرد على المؤلف. إنه إنسان مغرم بالطعام والفن والتبغ، بعيد عن الانفعال ولكنه يمتلئ إحساساً باحترام النفس، عملي ولكنه يبقى متمسكاً بالمثل والقيم، غير أنه ما أن يتخذ قراره فإنه يظل أميناً لقرضه «الجوع»، يضيف فوكس، هو موضوع رئيس في سيرة جراس في سنوات ما بعد الحرب، حين كان أسيراً لدى الأميركيين أولاً، ثم في السنوات التي عمل خلالها كعامل في منجم، ثم كبنّاء يعمل في بناء حجارة النصب التذكارية. غير أن للحرمان وجهه الإيجابي أيضاً حيث يقول: «كلما تقلصت معدتي نمت مخيلتي أكثر فأكثر؛ ومن خلال الرسم أولاً، ثم ببناء الحجارة والنحت» نمت طموحات جراس الفنية. أما إبداعه الأدبي فقد بدأ شعراً. غير أنه ليس من الواضح كيف ابتدع أسلوب الواقعية السحرية الأوروبية منذ عام 1959 في روايته الأولى «طبل الصفيح». يبدو أنها أتت كنوع من الانفجار المفاجئ لإبداعه أكثر من كونها كانت نابعة عن استراتيجية خطط لها. لم تتميز هذه الرواية، في رأي فوكس، بالتجديد فحسب، بل

وكذلك بتقديم موقف فوضوي من الحياة يمكنه أن يسمح لبلده ألمانيا بأن يتعامل بصدق مع ماضيه النازي.

قد يكون التوتر الذي عمّ قصة حياته بعد الحرب كما تصورها سيرته، وهي السنوات التي قضاها متنقلاً، أقل من التوتر الذي عمّ سنوات تجربته أثناء الحرب. غير أن سنوات الترحال تلك تضم لحظات أسرة؛ حيث شهدت بروز الأفكار التي ستعبر عنها كتاباته اللاحقة - ولكنها لا تبرزها كأفكار بل كمجرد دملعات وصور متخيلة وأوجاع. وعلى هذا فإن الأهم لا يصبح ما فعله أثناء الحرب بل ما فعله بعدها. فقد استخدم موهبته المذهلة والمكانة التي حققها كأديب مبدع لكي يعنّف رفاقه الألمان بكل عنف لإخفاقهم في الاعتراف بالجريمة التي نتجت عن أفعالهم - وإن كان قد ظلّ طوال الوقت يخفي طبيعة ماضيه هو نفسه.

إنه يصوّر، في رأي فوكس، الحياة التعبة حقاً للقرن العشرين والتي تتمثل له ككابوس يسير على قدمين يقوم على الإبادة الجماعية وعلى محاولة النسيان. والطعم الذي يتركه في نفوسنا هو شعور بالقلق العميق - وهو الطعم الذي يعتمد الكاتب خلقه لدى القارئ، ومن يدري كم من الدموع ذرفها في قبر البصل الذي يسكن في فؤاد الكاتب نفسه؟؟ <http://Archivebeta.Sakhr>

الروائي الأمريكي «جون ايرفينج» يقول في مقال له حول «تقشير البصل»: إنه حين قرأ رواية شارلز ديكنز «توقعات كبرى» عندما كان في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة من عمره قرر أن يصبح كاتباً. غير أن قراءته لرواية «طبل الصفيح» حين كان في التاسعة عشرة والعشرين من عمره هي التي بيّنت له كيف يمكن له أن يصبح كاتباً بالفعل. فجونثر جراس، كما يقول، بيّن له كيف يمكن لكاتب معاصر أن يكتب بعاطفة توازي في اتساعها ما استطاع ديكنز أن يعبر عنه، وبلغته تندفق دون أن تقف في وجهها أية كوابح. فقد كان جراس يكتب بغضب وحب وسخرية وعنّف هازئ، وبتعاطف.. ويعبر عن كل ذلك بضمير لا يرحم.

يقول ايرفينج إنه ما لبث أن قرّر في عام 1963 أن يذهب للدراسة في فيينا ليتعلم الألمانية وليقرأ «طبل الصفيح» كما كتبها جراس بالألمانية. وحينئذ فقط أخذ يرى نفسه كروائي؛ بل إنه حفظ عن ظهر قلب بعض المقاطع من الترجمة الإنجليزية لطبل الصفيح.

يستعرض الروائي الأميركي في مقالاته هذه الرواية فيقول: إن بطلها «أوسكار ماتزيرت» يرفض أن يكبر. ونظراً لأنه يبقى طفولياً ضئيل الحجم وبريشاً ظاهرياً فإن الأحداث السياسية للحقبة النازية تتجنبه في حين يموت الآخرون. ولكنه وإن استطاع البقاء على قيد الحياة باعتباره ظلّ صغيراً لا يستطيع الهروب من الشعور بالذنب. وما يلبث أن يبدأ يكبر من جديد في النهاية بعد الحرب.. وبحكم كونه طبيباً موهوباً جداً فإنه يعزف على طبله في نادٍ ليليّ يسمّى «قبو البصل» حيث يقوم الزبائن بتقشير البصل لكي يذرفوا الدموع التي تنهمر من عيونهم.. ولكن أوسكار نفسه لا يحتاج للبصل كي يتمكن من البكاء، بل يكتفي بالقرع على طبله وهو يتذكر الضحايا الذين شاهدتهم.

يقول الكاتب إن «طبل الصفح» ظفر بأكبر ترحيب تظفر به رواية في ألمانيا في سنوات ما بعد الحرب؛ حيث اعتبر رفض أوسكار أن يكبر إنما يرمز إلى شعور البلد بالإثم. وفي هذه الرواية الاستثنائية، في رأي الكاتب الأميركي، يظهر جراس أن لديه الكثير مما يتوجب عليه التكفير عنه. وصوت القرع على الطبل إنما يعبر عن ذلك التكفير.

انتظم جراس في العاشرة من عمره في سلك الشبيبة. ولم يكن قد تجاوز السابعة عشرة، كما أسلفنا، حين أصبح جندياً، وما لبث أن أسره الأميركيون. ويقول إيرفنج: جراس كان طفلاً حين غزت ألمانيا بولندا، وإنني لأتساءل: لم يشعر بالذنب؟ لقد منحه سكان مدينة دلتريج (التي تسمى الآن جلدانسك) لقب مواطن شرف. وقصة أوسكار في «طبل الصفح» - ورفض هذا أن يتقدم في العمر - هو في نظري عمل بطولي.

يشير الكاتب الأميركي إلى أنه كان هناك المزيد من البصل ومعه الشعور الجماعي بالذنب في رواية جراس التالية «القط والفأر»، وهي بمثابة اعتراف بالجريمة (وإن كانت الجريمة بالنسبة لجراس هي مجرد إغفاله لها وعدم اعترافه بها). وهو ينقل عن جراس قوله: «لو أنني فركت ألتي الكاتبة فركاً سطحياً بعصير البصل فقد تطرح رائحة البصل التي لوئت كل ألمانيا في تلك السنوات لتمنع رائحة الجثث من أن تنتشر لتعم الجو برمته».

ويضيف إيرفنج قائلاً: ينظر الكثيرون من الألمان والنمساويين لجراس على أنه قاضي لا يرحم، وسلطته معنوية لا تقيدها أية قيود.

ولم تعالج أية رواية بمفردها موضوع التكفير عن الذنب، بل إنه كان ناقداً قاسياً لألمانيا فيما بعد الحرب في مجمل أعماله.. فقد ظل يعنف الجميع، وليس السياسيين وحدهم، بل ولقد اكتشفت أن تعنيفه لم يقتصر على الألمان وحدهم. وإثر رحلة له إلى نيكاراغوا قال جراس إنه شعر بالعار لأن بلاده حليف للولايات المتحدة، وتساءل: «إلى أي درك من الفقر يجب أن يبلغ بلد ما حتى لا تعتبره الولايات المتحدة تهديداً لها؟».

بل إنه يقول في إحدى مقالاته: «إن المسيحيين كأفراد وكمجموعات قاوموا النازية بشجاعة. غير أن جبن الكنيستين الكاثوليكية والبروتستانتية جعل منهما شريكين صامتين في الجريمة». ولقد ظل جراس يعنف نفسه حيث يقول: يخطئ من يتصور أن رواية «القط والفأر» سحررتني من أحزاني التي كنت أعاني منها في طفولتي.

يعلق إيرفنج على مشاعر جراس هذه فيقول: «شعور بالذنب يتراكم فوقه المزيد من الشعور بالذنب، والمزيد من التكفير. ولقد فكرت: حتى متى سيظل هذا الرجل يجلد نفسه؟ بل إنني أنا نفسي لم أسلم من انتهجانه، ففي عشاء نظمته لكتاب من ألمانيا الشرقية والغربية في نيويورك في ثمانينيات القرن الماضي، وكان جراس من بينهم، أخذني جانباً ليقول لي بأنه قلق بشأنني إذ أنني لم أعد غاضباً كما كنت من قبل. وكان هذا يعني بأن روايتي الأخيرة خيّبت آماله. وفي تلك الليلة قررت أن أزداد غضباً وأن أظل غاضباً. عليّ أن أزيد من اضطرام شعلتني!».

يقول جراس في سيرته الذاتية: إن ما تقبلته وتفاخرت به في شبابي (أي إبان خدمته في الجيش النازي) أردت أن أبقيه طي الكتمان بعد الحرب بفعل شعوري بالعار الذي ظل يثقل كاهلي. غير أن هذا العبء ظل يعذبني، ولم يكن هنالك ما يمكنه أن يخفف منه. وفي الواقع فإن الكتابة عن هذا العبء ليست بالأمر السهل، إذ بقي يبعث لدي الشعور بالضياح المستمر.

يقول إيرفنج إنه ظهر مع جراس في مقابلة تلفزيونية إبان معرض فراكفورت للكتاب عام 1990. وقد انتقد جراس توحيد شطري ألمانيا الذي كان قد أعلن لتوّه حينذاك، وأعلن أن الوحدة إذا تمت على نحو سريع فإنها ستؤدي إلى استغلال ألمانيا الشرقية من قبل رأسماليي ألمانيا الغربية. ولقد خلق له ذلك الكثير من الأعداء.

كتب جونتر جراس خمسة وعشرين كتاباً قبل إصداره سيرته الذاتية تلك، وجوبهت» كما أسلفنا، بجوقة كبيرة من الجدل والتساؤلات حول اعترافه المتأخر بخدمته في الجيش النازي. ولكن إيرفنج يتساءل فيما إن كان هذا الجدل لم يكن ليثار لو أن جراس أتى بمثل هذا الاعتراف في أي مرحلة من مراحل حياته، وقد ادعى مقال في صحيفة «فرانكفورتر ألجمائنة» واسعة الانتشار أن المهمة الأخيرة التي لم يتم القيام بها للفصيل الذي خدم فيه جراس كان إخراج هتلر من برلين (وبعبارة أخرى أن جراس كان سيحرر هتلر!). صحيفة أخرى هي «دي تاج تسايونج» تساءلت من جانبها فيما إن كان من واجب جراس أن يكتب إلى الأكاديمية السويدية ليعترف بذنبه هذا ويعرض أن يرفض جائزة نوبل!!.

كتب إيرفنج مقالاً في إحدى الصحف الألمانية يتهم فيها وسائل الإعلام الألمانية بالنفاق والتظاهر بالبراءة بتعريتها لحياة جونتر جراس، كما كتب لجراس يقول: «إنك تبقى بطلاً بالنسبة لي، سواء ككاتب أو كيوصل أخلاقية. فشجاعتك ككاتب وكمواطن في بلدك هي مثال يحتذى، وهي شجاعة أكدها اعترافك ولم ينقص منها». ويعلن إيرفنج أن «تقشير البصل» سيرة ساحرة ولاسعة في الآن ذاته. يختم جراس سيرته الذاتية بالمرحلة التي أصدر فيها رواية «طبل الصفيح» في عام 1959. ويصعب في رأي النقاد أن تخيله يكتب تنمته لهذه السيرة. وهو يقدم طريقة بليغة لكي يختم تلك السيرة إذ يقول: «ومنذ ذلك الحين عشت من صفحة إلى صفحة، وبين كتاب وكتاب آخر. وعالمي الداخلي يعج بالشخصيات. غير أنني لكي أروي ذلك لست أملك البصلة ولا الرغبة لفعل ذلك!

يختم إيرفنج مقاله بالقول: «إهداء الكتاب يقول: إلى كل من تعلمت منه. وفي رأيي فإن كل كاتب قرأ جراس بصدق وبإمعان يظل مديناً له، وأنا شخصياً أعترف أنني كذلك».

ختاماً لا بد لنا من أن نورد ما ذكره جراس في سيرته، وهو أنه التقى في المعسكر الأميريكي الذي احتجز فيه الجنود الألمان شخصاً قد يكون «جوزيف راتزنجر». فمن هو هذا؟ إنه من يعرف الآن باسم البابا بنديكت السادس عشر، أي بابا الفاتيكان الحالي. فهل تم هذا اللقاء فعلاً أم هذه تخيلات جراس أيضاً؟!.

## الترجمة الأدبية بين الخيال والإبداع

مدير التحرير

من المستحسن أن يفرّق المرء أولاً بين نوعين من الترجمة: ترجمة العلوم الأساسية وما يتصل بها، وهي تتطلب الدقة في النقل والأمانة العلمية الصارمة التي لا يجوز المساس بها من قريب أو بعيد، وإلا فإنها تفقد حينذاك هدفها الرئيس وجزءاً كبيراً من الحقيقة، والترجمة الأدبية بأنواعها وأشكالها نثرية وشعرية، وهي صعبة ومختلفة وإشكالية، وتعتمد أولاً وأخيراً على قدرة المترجم وثقافته وموهبته، وتعدّ نوعاً من أنواع القراءة للنص المترجم، ولذلك يجوز أن يترجم النص الشعري الواحد عشرات المرات في لغة واحدة، كما هي الحال في ترجمات قصيدة «البحيرة - Le Lac» العربية، ثم إن الترجمة في الشعر سواها في الأجناس الأدبية الأخرى، لأنّ الشعر هو اللغة العليا، ولذلك لامس كثير من العارفين من النقاد قديماً وحديثاً عرباً وسواهم خطورة الإقدام على هذا الحقل، فذهب الجاحظ مثلاً إلى أنّ الشعر يتعدّى على الترجمة، ثم ذهب إلى مثل ذلك كثير من علماء الأنثروبولوجيا واللسانيات، وفي مقدمتهم كلود ليفي ستراوس.



ولكنّ ما تقدّم لا يعني أبداً أنّ هؤلاء العارفين يذهبون إلى الامتناع عن الترجمة، فلفتح النوافذ على الآخر فوائد جمّة، ولكنهم يريدون من وراء ذلك أن يتّبها على خطورة العمل الذي يُقدّم عليه مترجمو الشعر، فهم لا يقدّمون لقراءتهم سوى جزء يسير جداً من العمل الأصلي، بل هم لا يقدّمون في نهاية المطاف سوى أنفسهم، مع أنهم يدعون بأنهم ينقلون عن الآخر ويقدّمون صورته، وهنا الطامة الكبرى.

وتزداد خطورة ترجمة الشعر بين نصّ وآخر حسب درجات غموض النصّ الأصلي وتعقيداته وطبيعته بنائه إلى غير ذلك، فترجمة قصيدة مكثّفة مفعمة بالانزياحات والبناء المركّب غير ترجمة قصيدة غنائية ذات بنية سطحية وحيدة، حتى إنّ الترجمة تختلف بين نصّ وآخر في المذهب الأدبي الواحد، ومن هنا يمكننا أن نفسّر مقولة بول فاليري «النثر مشي والشعر رقص»، فقصائد بودلير مثلاً غير قصائد مالارميه صعوبة في النقل رغم أنّ الشاعرين ينتميان إلى الرمزية، ولكنّ درجة الرمزية عند الأول أقلّ حدّة وارتفاعاً منها عند الثاني، لقرب الأول منها إلى الرومانسية وتشدّد الثاني في صناعة القصيدة لتكون كلمات مشعّة، فلا يستقرّ الدالّ فيها على مدلول، وإنّما هو متردّد كتردّد هاملت عند شكسبير، ومن هنا ذهب كثير من العارفين في مجال الترجمة إلى أنّ من المستحسن أن يكون مترجم الشعر شاعراً، وهنا مكمن الخطورة أيضاً، لأنّ الشاعر الحقيقي لا يتخلّى عن شخصيته وأسلوبه إذا تصدّى للترجمة أو النقد، فإذا ترجم قصيدة نقلها بأسلوبه حتى إنّ القارئ لا يجد فرقاً يذكر بين هذه القصيدة المترجمة وقصيدة نظمها الشاعر نفسه إلّا في الطول والمحافظة على الأفكار، وكثير من القصائد التي ترجمها الأخطل الصغير عن الفرنسية مثلاً كانت شبيهة بقصائده الأخرى، حتى إنّ قصيدة «المسلول» تكاد لا تختلف أيّ اختلاف عن قصائده لولا الإشارة إلى أنها مترجمة، ثمّ إنّ ترجمة «البحيرة» تتجلّى فيها أساليب الشعراء المترجمين أكثر مما يتجلّى فيها أسلوب لامارتين،

فهي في عمل نقولا فياض كلاسيكية المنحى، في حين أنها في عملي إبراهيم ناجي وعلي محمود طه تنتمي إلى جماعة أبولو في مصر، وهكذا....

ولذلك كانت الترجمة الأدبية تتقلب بين الخيانة والإبداع، ويتنازعها هذان الطرفان بقوة، ومن هنا أجاب أدونيس بعد أن سئل عن ترجمته لأعمال سان - جون بيرس بعبارة مكثفة ودالة ومفيدة: «سان - جون بيرس الأدونيسي»، فماذا تبقى من سان - جون بيرس الشاعر الحائز على جائزة نوبل بعد أن حوِّله الشاعر المترجم من دائرة إلى أخرى ومن أسلوب إلى أسلوب ومن ثقافة إلى سواها؟! أو لنقل بعد أن حجّمه وجعله يدور في فلكه وفي حقل أكبر هو الحقل الأدونيسي، فبدلاً من أن تضيق شخصية الشاعر المترجم في حقل الشاعر الفرنسي حوِّله أدونيس إلى حقله ونسبه إليه، وهنا تكمن الخيانة الإبداعية في أوضح صورة لها، كما يكمن هنا الإبداع حسب مقولة التأثير والتأثير في نظرية الأدب المقارن الفرنسية التي لا تذهب إلى المركزية والتهميش وأفضلية السابق على اللاحق، وإنما هي حسب مقولة فاليري: «الأسد عبارة عن عدّة خراف مَهْضومة»، وحسب مقولة «التناص» السيميولوجية، ثم إنَّ الشاعر الحقيقي إذا تصدّى للنقد ناصر جهة على أخرى، وكان نقده شروحاً أو عوناً لتجربته الشعرية، ولذلك يخرج على أن يكون ناقداً موضوعياً، وهو - بناء على ذلك - يخون النقد الحقيقي، وكذا شأن الترجمة الشعرية.

لابدّ من أن نشير أخيراً بإيجاز شديد إلى أنَّ المترجم قد يراعي ذهنية المتلقي وخصوصيته، وهو يتوجّه إليه بالرسالة الجديدة، وفي ذلك خيانة إبداعية أيضاً، وأضرب على ذلك مثلاً بترجمة أحمد حسن الزيات لرواية «آلام فرتر»، فقد خرجت شخصية البطل على ما كانت عليه في العمل الرئيس، وغدت كأنها شخصية مسلمة، وهذه لفظة إبداعية من الزيات الذي رأى أن غوته قدّم فرتر إلى أمة مختلفة عن الأمة التي يخاطبها الزيات، ومن هنا تتوزّع الترجمة الأدبية بين الخيانة والإبداع، وهما طرفان ضروريان في هذا النوع من

الترجمة، وقد ترجع كفة على أخرى، فتكون درجة الخيانة كبيرة مقابل درجة الإبداع الكبيرة أيضاً، كما هي الحال في مقولة «سان - جون بيرس الأدونيسي»، وتكون درجة الخيانة صغيرة مقابل درجة الإبداع الصغيرة أيضاً، وبخاصة في ترجمة الأعمال الأدبية النثرية، إذ تقلّ فيها الانزياحات والتكثيف واللغة الشعرية العليا، ويهيمن عليها السرد أو الحكاية. ■

